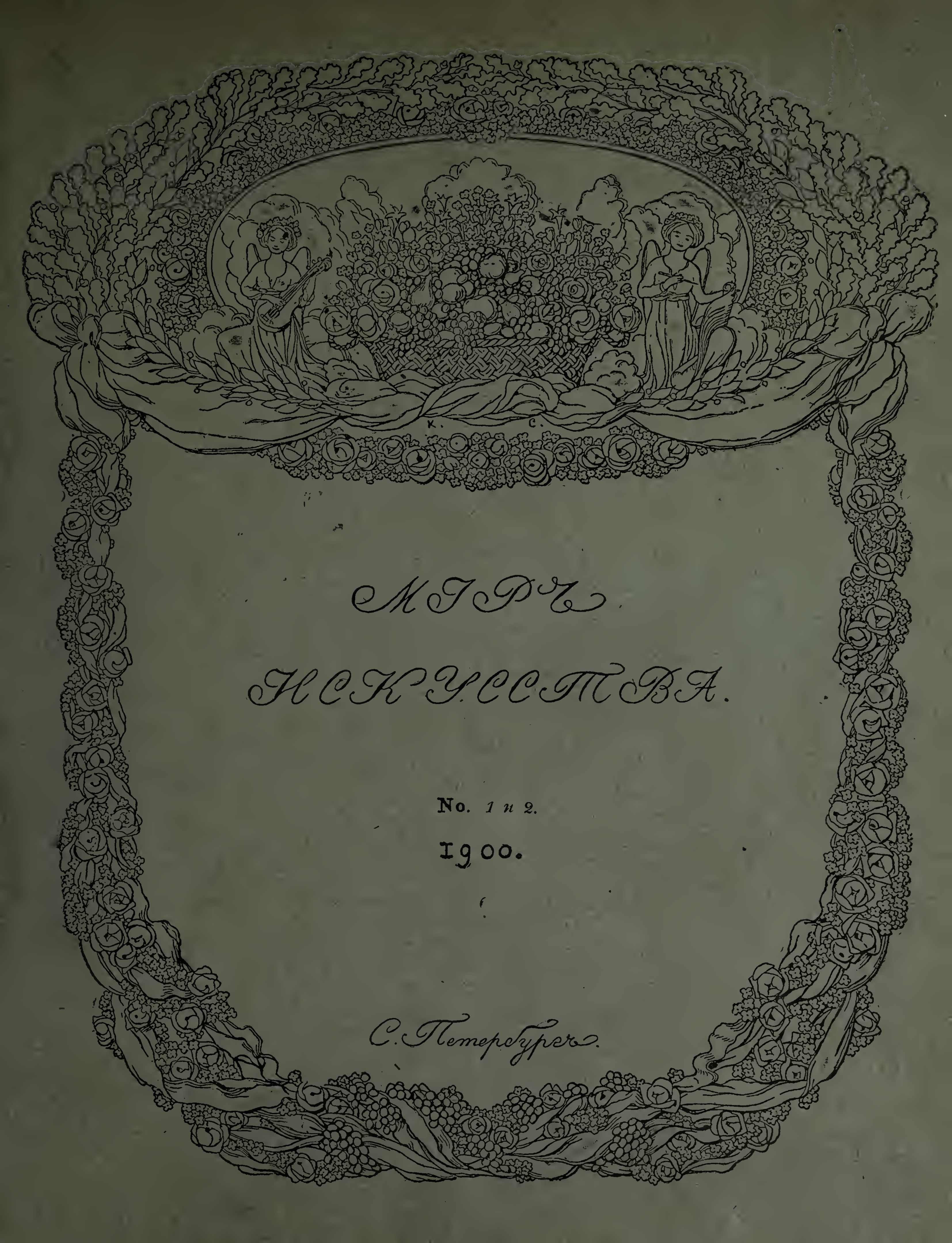
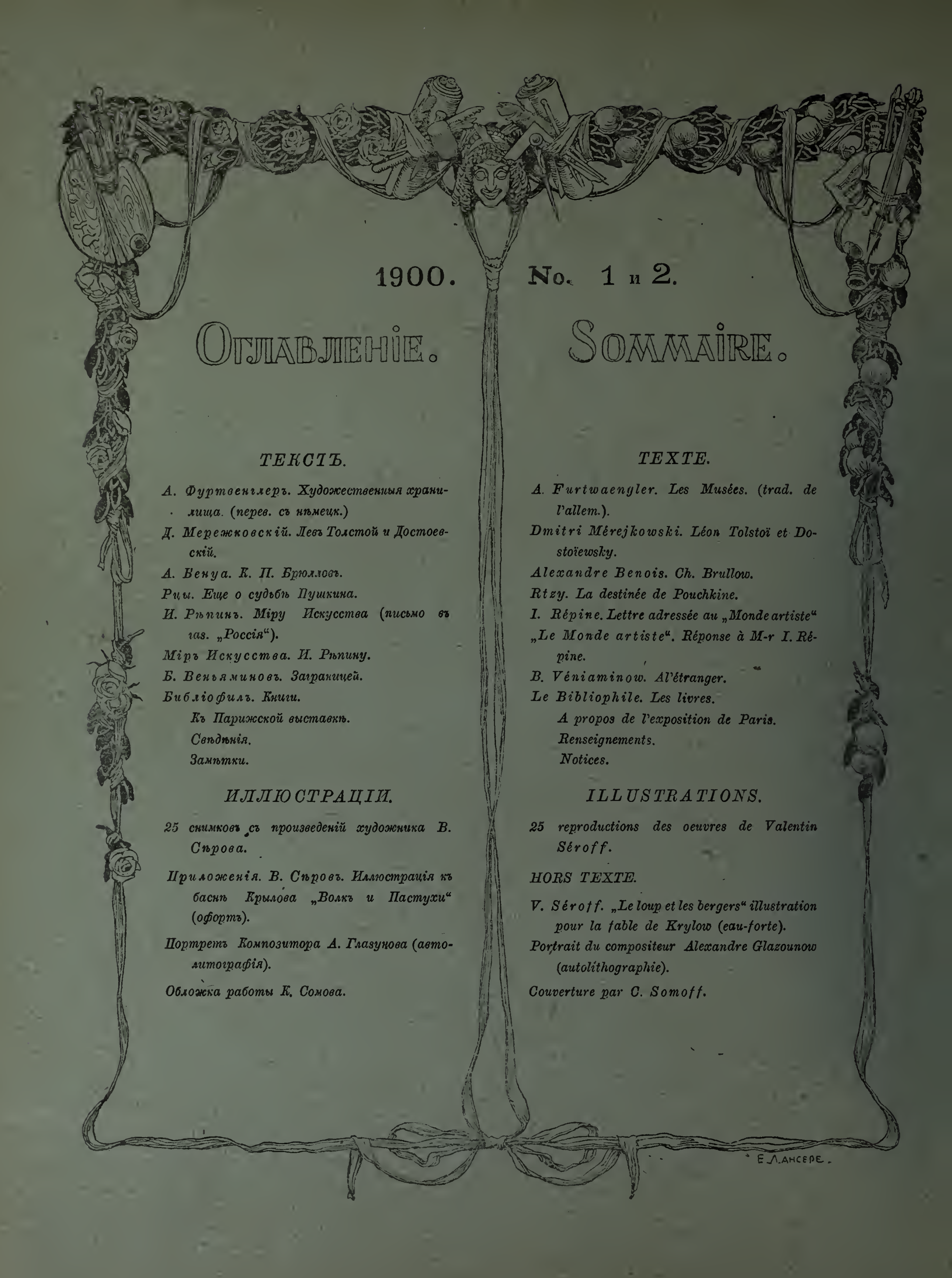


Н. С.


К. С.
МІРЪ
ИСКУССТВА.
No. 1 и 2.
1900.
С. Петербургъ.



1900. No. 1 и 2.

Оглавленіе.

ТЕКСТЪ.

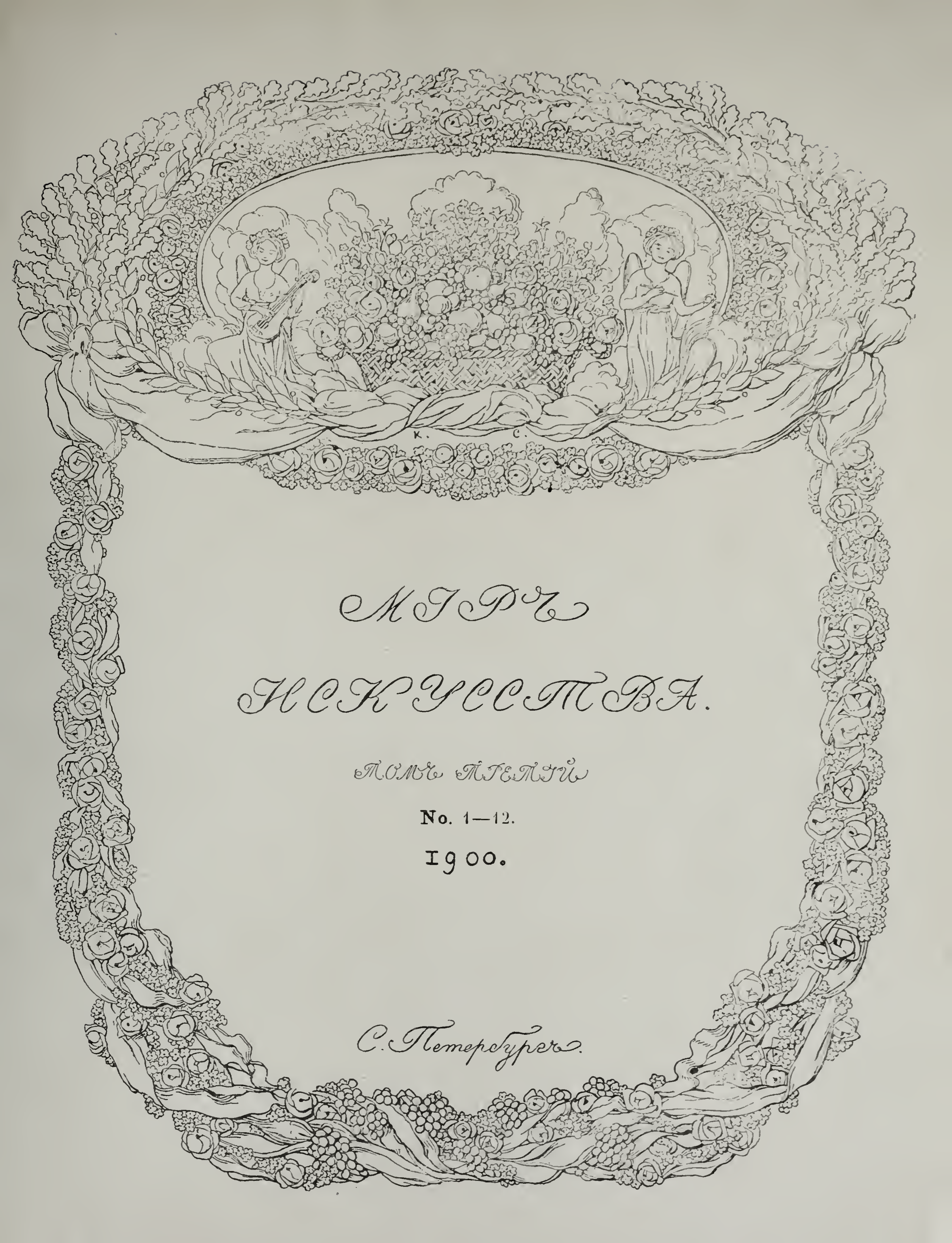
ИЛЛЮСТРАЦІИ.

Sommaire.

TEXTE.

ILLUSTRATIONS.

ТИП. ЭД. ГОППЕ.


К. С.
МІРЪ
ИСКУССТВА.
ТОМЪ ТРЕТІЙ
No. 1—12.
1900.
С. Петербургъ.

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 4-го ноября 1900 г.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія Эдуарда Гоппе,

Вознесенскій пр. № 53.

Содержаніе.

I. Отдѣлъ первый.

1. Иллюстраціи.

2. Текстъ.

II. Отдѣлъ второй.

(Литературный отдѣлъ и художественная хроника.)

III. Приложенія.

Автотипіи — Мейзенбаха и Риффарта въ Берлинѣ, Эд. Гоппе и Вильборга въ Петербургѣ.
Литографіи — И. Кадушина въ Петербургѣ и Тильгмана въ Гельсингфорсѣ.
Фототипіи — А. Фриша въ Берлинѣ.

Редакторъ-Издатель ***С. П. Дягилевъ.***



О художественныхъ хранилищахъ стараго и новаго времени.

Рѣчь проф. А. Фуртвенглера.

Кто нынѣ вступаетъ въ Аѳины не съ пустымъ любопытствомъ, но неся въ своемъ сердцѣ горячую любовь къ искусству грековъ, кто не стремится лишь осмотрѣть указанныя въ путеводителѣ достопримѣчательности, тотъ не можетъ не скорбѣть за судьбу прекраснаго. И какою насмѣшкой надъ дѣйствительностью покажутся ему обычные толки о „вѣковѣчности" истинно-великаго! Поверженная, разбитая лежитъ передъ нами дѣвственная красота миѳическаго Адониса, умирающаго передъ громко стенающей Афродитой, мужественнаго Мелеагра передъ сестрами, льющими обильныя слезы... Растрескавшіяся стѣны храмовъ, опрокинутыя, поваленныя, безжалостно раздробленныя или въ конецъ уничтоженныя, остались отъ безцѣнныхъ созданій искусства, нѣкогда здѣсь возвышавшихся. Глубокая скорбь охватываетъ и потрясаетъ насъ: безвозвратно погибло прекрасное! А то, что уцѣлѣло, къ чему приковывается теперь нашъ взоръ, на чемъ мы любовно сосредоточиваемся, — страшно подумать! — эта малость спаслась только благодаря прихотливому случаю. Вѣдь это спасенное, это немногое, чѣмъ теперь любуется нашъ взглядъ, могло бы раздѣлить участь всего остального, погибнуть для насъ безъ остатка; да если оно и сохранилось, то отчасти благодаря малоцѣнности самаго матеріала, отчасти же благодаря трудности его разрушенія. Долгіе вѣка протекали въ тупомъ равнодушіи къ художественной древности. То была долгая темная ночь. Только на дальнемъ горизонтѣ рисовался робкій отблескъ, который то вспыхивалъ, то снова потухалъ...



В. Сѣровъ.
Въ деревнѣ (пастель).

Наступило, однако, время, когда благородное рвеніе къ забытому міру красоты прочно окрѣпло и утвердилось. Наступила эпоха Винкельмана съ воодушевленнымъ углубленіемъ въ сокровища греческаго искусства, остатки котораго съ той поры подверглись тщательному розысканію и собиранію. Красота античнаго художества нашла себѣ выразителя въ творческомъ духѣ Гёте. Посреди маленькаго скромнаго зала гипсовыхъ копій съ древнихъ статуй запала первая искра въ душу великаго поэта. И какова была сила его впечатлѣнія, о томъ, между прочимъ, свидѣтельствуетъ его собственная замѣтка, подъ датою 1816 года. Въ своихъ стихахъ Гёте неоднократно передаетъ этотъ восторгъ передъ античной красотой, и его поэзію можно уподобить благороднымъ побѣгамъ, вызваннымъ къ жизни въ наше время отблескомъ греческаго солнца. Если принять во вниманіе, что подражаніе древнему искусству въ эпоху Гёте, въ началѣ нашего столѣтія, а равно и всѣ попытки усовершенствованія формъ античной скульптуры, происходили подъ руководствомъ такихъ великихъ мастеровъ, какъ Торвальдсенъ и Раухъ, то станетъ понятнымъ, что ходячія требованія того времени были вполнѣ удовлетворены. Однако, какъ блѣдны и безжизненны намъ кажутся теперь представленія тогдашнихъ художниковъ! Не будучи въ состояніи проникнуть въ самый духъ античной красоты, которая помимо своей типичности всегда заключаетъ въ себѣ еще нѣчто индивидуальное, они ограничивались



В. Сѣровъ.
Дѣти (выст. журн. „М. Иск." 1900 г.).

только слабыми ея отзвуками. Теперь мы подвинулись въ этомъ отношеніи существенно дальше и глубже. Но этого мы достигли лишь послѣ того, какъ отказались отъ безплоднаго подражанія...

Когда научились цѣнить искусство прошедшихъ вѣковъ, то начали собирать и сохранять все, что отъ него уцѣлѣло, и самое отношеніе къ этому искусству опредѣляло характеръ возникавшихъ хранилищъ. Исторія коллекцій художе-

ственной старины естЬ вмѢстѢ съ тѢмъ, по крайней мѢрѢ въ главныхъ чертахъ, исторія воззрѢній на старинное художество. Нужно замѢтить, что коллекціи составлялись очень медленно и съ большими трудностями. Какимъ же образомъ приблизились мы къ осуществленію современныхъ, къ сожалѢнію все еще не окончательно выполненныхъ, задачъ нашихъ? И какъ вообще возникли музеи въ качествѢ спеціальныхъ хранилищъ драгоцѢнныхъ памятниковъ минувшихъ временъ?

Древность не заботилась о прошедшемъ и не знала никакихъ музеевъ. Когда въ 480 г. до Р. Х. Аѳины были разрушены персами, и когда затѢмъ воинственные аѳиняне задумали возстановить священный городъ своей богини, въ стѢнахъ котораго было заключено несмѢтное количество прекраснѢйшихъ статуй изъ паросскаго мрамора, въ томъ числѢ много почти неповрежденныхъ, то они не придумали ничего лучшаго, какъ свалить всѢ эти статуи въ груды мусора, дабы освободить мѢсто для новыхъ и, по ихъ мнѢнію, еще лучшихъ изваяній! Только черезъ двѢ тысячи лѢтъ, уже въ наше время, эти погребенные мраморы были отысканы.

Итакъ, въ помянутую эпоху еще не было музеевъ. ВмѢсто того, всякаго рода



В. Сѣровъ.
Рисунокъ къ баснѣ Крылова „Левъ и волкъ“.



В. Сѣровъ.
Портретъ Вел. Кн. Павла Александровича.

художественные предметы нагромождались въ святилищахъ храмовъ и на городскихъ площадяхъ. И чѣмъ древнѣе былъ храмъ, чѣмъ большею славой онъ пользовался въ народѣ, тѣмъ богаче онъ былъ различными драгоцѣнностями, которыя сносились сюда усердіемъ жертвователей. Такимъ образомъ, старинный храмъ Геры въ Олимпіи представлялъ собою одно изъ самыхъ значительныхъ собраній художества, какъ архаическаго, такъ и позднѣйшихъ временъ. Въ нѣкоторыхъ большихъ храмахъ были нарочно приспособлены особыя помѣщенія, такъ называемые „тесауры", для храненія пожертвованныхъ драгоцѣнностей. Но



В. Сѣровъ.
Портретъ (Третьяк. галл. въ Москвѣ).

въ нихъ рѣже всего находились статуи, большей частью здѣсь хранились утварь, посуда, ткани, оружіе и т. п. До насъ дошли кое-какіе остатки инвентаря этихъ сокровищницъ, походившихъ на художественно-промышленные музеи нашего времени. Въ самомъ дѣлѣ, не только искусство и изящное ремесло, но и вообще все, что казалось любопытнымъ въ какомъ-либо отношеніи, становилось тогда подъ покровительство божества, и соотвѣтственно этому въ храмы поступали самыя разнообразныя вещи: диковинные звѣри, шкуры, кости, камни, посуда и, конечно, реликвіи, связанныя съ жизнью и судьбою легендарныхъ или вообще знаменитыхъ людей. Короче, храмы выполняли роль



В. Сѣровъ.
Быки (собств. И. С. Остроухова въ Москвѣ).

нашихъ „кабинетовъ рѣдкостей". Вѣдь любознательность толпы, приходившей въ храмъ, естественно возбуждалась скорѣе всего именно такими предметами, чѣмъ произведеніями истиннаго искусства, художественный смыслъ которыхъ раскрывается не каждому. Съ другой стороны, независимо отъ этихъ хранилищъ учреждались иногда музеи собственно художественныхъ сокровищъ. Но въ то время какъ собранія перваго рода возникали усиліями народныхъ массъ и составляли собственность боговъ, музеи спеціально художественные создавались уже по почину отдѣльныхъ личностей, любителей и знатоковъ искусства. Основанію этихъ собраній древняго творчества, очевидно, предшествовало признаніе, что прошедшее время величавѣе и прекраснѣе, чѣмъ настоящее, а рядомъ съ такимъ признаніемъ само собою явилось и поклоненіе исчезнувшей красотѣ.

Мы это видимъ уже въ самой Греціи, начиная съ эпохи діадоховъ, когда было впервые обращено вниманіе на художественную древность. Такъ Атталъ I

собралъ нѣкоторые ея остатки; счастливѣе его въ этомъ отношеніи былъ Эвменъ II, при которомъ площадь вокругъ храма Паллады-Аѳины украсилась неоцѣнимыми произведеніями древнихъ ваятелей, а Атталъ II заботливо собиралъ античную живопись въ подлинникахъ или, если нельзя было пріобрѣсть подлинника, то въ копіяхъ, какъ, напримѣръ, съ живописи на стѣнахъ знаменитаго Дельфійскаго храма. Благодаря пергамскимъ раскопкамъ, мы теперь можемъ судить о состояніи искусства, современнаго этимъ царямъ, и ихъ страстное обращеніе къ предшествовавшей эпохѣ пріобрѣтаетъ для насъ значеніе, полное глубокаго смысла. Непрерывный ростъ древнегреческой скульптуры остановился при Александрѣ Великомъ. Достигнувъ въ этотъ моментъ наивысшаго своего развитія, она уже не находила для себя дальнѣйшаго пути впередъ. Самая совершенная красота, равно какъ и самыя напряженныя страсти уже были выражены. Впереди оставались только манерность, преувеличеніе, искусственность. Въ какой мѣрѣ этотъ жребій постигъ ваятелей, свидѣтельствуютъ гигантскіе фризы пергамской скульптуры, гдѣ строгій античный характеръ уже слегка нарушается стремленіемъ къ изысканности. И по мѣрѣ того, какъ мельчалъ творческій духъ современности, являлась все большая и большая потребность обращаться назадъ, къ великой старинѣ, дабы пріобщиться къ ея чистому и освѣжающему источнику.



В. Сѣровъ.
Осень.

Однако, художественныя сокровища, собранныя заботами греческихъ правителей, не могли быть многочисленными. Внѣшнія препятствія, заключавшіяся въ томъ, что наилучшія произведенія античнаго искусства часто составляли неотъемлемое достояніе святилищъ, крайне затрудняли задачу пополненія художественныхъ собраній. Наступило, наконецъ, время, когда, за невозможностью пріобрѣсть оригиналы, стали дорожить хотя бы ихъ копіями. Но художники той





В. Сѣровъ.
Портретъ Н. А. Римскаго-Корсакова (Третьяк. галл. въ Москвѣ).

эпохи были еще до такой степени полны самобытности, что не могли отрѣшиться отъ своего собственнаго стиля даже при воспроизведеніи чужой работы. Они копировали очень неточно. Такимъ образомъ, преклоненіе передъ искусствомъ минувшихъ временъ хотя и оставило нѣкоторые слѣды въ художественной исторіи разбираемой эпохи, но этимъ первымъ начинаніямъ не суждено было получить дальнѣйшаго развитія.

Даже такая простая и, безъ сомнѣнія, легко осуществимая мысль, какъ изготовленіе слѣпковъ съ избранныхъ древнихъ изваяній и расположеніе ихъ въ исторической послѣдовательности, повидимому, никому не приходила въ голову. А, между тѣмъ, это было-бы только примѣненіемъ къ области искусства стариннаго пріема, которымъ уже давно пользовалась литература: вѣдь въ библіотекахъ Александріи, равно какъ и Пергама, имѣлись-же въ спискахъ всѣ наилучшія творенія древней словесности. Можно, конечно, на это сказать, что изгото-

вить *списокъ* несравненно легче и проще, чѣмъ снять *копію* съ художественнаго произведенія.

Но дѣло не только въ легкости или трудности задачи, а прежде всего въ томъ, что всегда, во всѣ времена изобразительное искусство цѣнилось людьми менѣе высоко, чѣмъ письменные завѣты старины. Въ этомъ обстоятельствѣ лежитъ причина того, что библіотеки возникли гораздо раньше художественныхъ хранилищъ и обогащались гораздо быстрѣе послѣднихъ.

Съ утратой политической самостоятельности, съ переходомъ всего греческаго міра подъ власть Рима, собираніе остатковъ древне-эллинскаго творчества и воспроизведеніе ихъ въ копіяхъ приняло небывалые дотолѣ размѣры. Искусство побѣжденной Греціи побѣдоносно вступило въ Римъ и, противъ всякаго ожиданія, полудикіе римляне стали самыми преданными его поклонниками. Не говоря уже о томъ, что всѣ площади, общественныя мѣста, рынки, храмы были въ Римѣ украшены образцовыми греческими изваяніями, доставшимися какъ трофеи военной побѣды, но даже частные дома и загородныя виллы зажиточныхъ римлянъ заключали въ себѣ собранія скульптурныхъ произведеній и картинъ, по возможности оригинальныхъ, въ крайнемъ случаѣ въ хорошихъ копіяхъ, но непремѣнно изъ эпохи золотого вѣка греческаго искусства. Впрочемъ, при этомъ преслѣдовались чисто практическія цѣли украшенія жилищъ предметами роскоши. Великая задача изученія древне-греческаго художественнаго творчества все еще оставалась въ пренебреженіи, несмотря на сокровища, которыми обладали римляне. Долгіе вѣка проходили, не измѣняя такого положенія, и поклоненіе древне-классическому искусству уживалось съ полнымъ невѣдѣніемъ его судебъ. Когда Плиній задумалъ пополнить этотъ пробѣлъ въ обширной энциклопедіи всего,



В. Сѣровъ.
Портретъ (Третьяк. галл. въ Москвѣ).



В. Сѣровъ.
Пейзажъ (собств. В. В. фонъ-Меккъ въ Москвѣ).

что ему казалось достойнымъ знанія, то онъ вынужденъ былъ собирать необходимыя фактическія данныя изъ самыхъ разнообразныхъ источниковъ, изъ хронологическихъ таблицъ, изъ алфавитныхъ указателей, изъ отрывочныхъ біографическихъ замѣтокъ и, наконецъ, самое главное, изъ воспоминаній одного греческаго художника, жившаго въ эпоху расцвѣта искусства его родины.

Но все это были только первыя попытки, только намеки на критико-историческое изслѣдованіе художественной производительности прошедшихъ временъ, великолѣпная же античная культура оставалась неразъясненною.

Предметы искусства, которые заключались въ публичныхъ хранилищахъ стараго Рима, собирались безъ всякаго плана и системы. Это была пестрая вереница созданій различныхъ эпохъ, картинъ и статуй, тѣснившихся въ случайномъ сосѣдствѣ, безъ всякаго внутренняго между ними родства. Въ частныхъ коллекціяхъ было иногда нѣсколько больше послѣдовательности, но и тамъ она никогда не выдерживалась до конца. Взглянемъ-ли мы на собранія издѣлій изъ бронзы, найденныхъ при раскопкахъ въ Геркуланумѣ, или остановимся передъ скульптурами виллы Адріана въ Тиволи, повсюду увидимъ одинаково случайное нагроможденіе, съ назначеніемъ скорѣе декоративнымъ, чѣмъ



В. Сѣровъ.
Иллюстр. къ „Зимней дорогѣ“ А. С. Пушкина (изд. П. Кончаловскаго).

художественнымъ. Тѣмъ не менѣе въ частныхъ рукахъ римлянъ можно было встрѣтить весьма цѣнные образцы греческаго искусства. Классическимъ примѣромъ собирателей этого рода является Верресъ, увѣковѣченный Цицерономъ, и его восторженная любовь къ искусству, быть можетъ, заставитъ насъ отнестись снисходительно даже къ тѣмъ преступленіямъ, въ которыхъ онъ былъ обвиненъ.

Во времена Августа уже назрѣла мысль, что частныя коллекціи должны быть доступны для публики. Такъ, намъ извѣстно, что нѣкій Азиній Полліо открылъ свободный доступъ въ принадлежащее ему художественное хранилище, гдѣ между множествомъ другихъ произведеній искусства находился и знаменитый фарнезійскій быкъ. Ту-же мысль настойчиво проводилъ Агриппа. Этотъ могущественный человѣкъ, герой сраженій и соправитель Августа, умный, энергичный, просвѣщенный и, можетъ быть, лучшій гражданинъ своего времени, произнесъ однажды въ Римѣ блестящую рѣчь, требуя, чтобы сокровища греческаго искусства были пріобрѣтены въ собственность государства, и жестоко осуждая тѣхъ, которые скрываютъ такія сокровища въ своихъ недоступныхъ для публики виллахъ. Прекрасная мысль, достойная великаго человѣка! благо-



В. *Сѣровъ.*
Портретъ А. С. Пушкина (изъ изд. П. Канчаловскаго).



В. Сѣровъ.
Рисунокъ.

роднѣйшія созданія искусства не должны оставаться въ частныхъ рукахъ; они по всей справедливости принадлежатъ всему человѣчеству, и только государство съумѣетъ ихъ охранить отъ единоличнаго произвола на пользу общую.

Таковы были мечтанія Агриппы. Однако, его другъ, Августъ, затруднился дать этимъ мечтамъ практическое осуществленіе, опасаясь встрѣтить противодѣйствіе со стороны богатыхъ и вліятельныхъ собственниковъ дворцовъ и виллъ, заключавшихъ наиболѣе цѣнные предметы греческаго искусства. Предложенная Агриппою мысль обширнаго всенароднаго музея не нашла надлежащей поддержки. Какъ уже было замѣчено, остатки старинной письменности привлекали гораздо больше вниманія, чѣмъ произведенія искусства. Уже Юлій Цезарь незадолго до смерти задумывалъ основать въ Римѣ большую публичную библіотеку, которая содержала-бы всѣ творенія греческой и римской литературъ. Но для изобразительнаго искусства еще не подготовлялось ничего подобнаго.

Воспроизведеніе классическихъ памятниковъ въ хорошихъ копіяхъ, процвѣтавшее въ эпоху Антониновъ, быстро пошло къ упадку еще въ III вѣкѣ. Самый выборъ предметовъ, съ которыхъ дѣлались копіи, сталъ до крайности ограниченнымъ и бѣднымъ, а затѣмъ и копіи оставляли желать очень многаго въ отношеніи технической отдѣлки и точности. Можно совершенно явственно прослѣдить этотъ упадокъ способности пониманія и возсозданія художественныхъ формъ. Человѣческая мысль была поглощена въ это время уже другими задачами, созерцаніе прекраснаго уступило мѣсто явившимся новымъ стремленіямъ, вся работа духа направилась къ уясненію идеи, а не формъ, внутренняго смысла, а не внѣшности.



В. Сѣровъ.
Рисунокъ.

Наконецъ, копированіе было совершенно заброшено, и при возведеніи новыхъ зданій стали довольствоваться имѣвшимся въ наличности запасомъ статуй, которыми, по привычкѣ, пользовались для украшенія построекъ. Для тѣхъ же декоративныхъ цѣлей произведеніями античнаго искусства стали пользоваться и въ Византіи, но здѣсь онѣ уже не встрѣтили того восторженнаго поклоненія, какъ въ Римѣ. Художественная старина все болѣе и болѣе погружалась въ мракъ забвенія. Однако, и сквозь всю эпоху среднихъ вѣковъ не исчезаетъ ея вліяніе. Подобно тихому, чуть внятному отголоску, оно сказывается даже въ періодъ нарожденія самостоятельнаго художественнаго стиля, въ ранней французской готикѣ, обнаруживаясь въ свободной постановкѣ человѣческихъ фигуръ.



В. Сѣровъ.
Рисунокъ.

XV вѣкъ знаменуетъ собою ту новую эру въ искусствѣ, когда оно снова обратилось къ дѣйствительности, почерпая въ ней безконечное богатство различныхъ формъ и настроеній, полныхъ живаго значенія, наивности, правды, умиленія. Это былъ уже самостоятельный расцвѣтъ искусства, а не подражаніе старинѣ. Но такой моментъ пролжался не долго. Наступило время, когда интересъ къ античному художеству снова оживился, а неумѣренное увлеченіе имъ скоро затѣмъ, уже въ XVI вѣкѣ, отодвинуло на задній планъ самостоятельную творческую работу.

При папѣ Львѣ X возникла мысль изобразить, по крайней мѣрѣ въ рисункахъ, весь древній Римъ, съ его великолѣпными сооруженіями. Вмѣстѣ съ тѣмъ предполагалось всѣ находимыя при раскопкахъ произведенія античной пластики сосредоточить въ общедоступныхъ хранилищахъ. Однако, соціальныя условія времени не способствовали осуществленію этого намѣренія. Каждая находка была частной собственностью того или другого, крупнаго или мелкаго, духовнаго или свѣтскаго владѣльца, а эти лица всегда охотно пользовались добытыми изъ нѣдръ земли художественными памятниками для украшенія своихъ садовъ, дворовъ, домовъ, стѣнъ и даже крышъ. Мы можемъ объ этомъ судить по дошедшимъ до насъ изображеніямъ Рима въ XVI вѣкѣ, въ нѣкоторыхъ же случаяхъ такія украшенія остаются на своихъ мѣстахъ еще и теперь. Несомнѣнно, что очень многія вещи погибли такимъ путемъ, многое повреждено отъ дурного

обращенія или отъ стоянія на открытомъ воздухѣ, наконецъ, отъ невѣжественной реставраціи разрозненныхъ обломковъ статуй. Принадлежитъ ли найденная голова тому или совершенно другому мраморному туловищу — объ этомъ тогда не безпокоились: считали достаточнымъ, если она ему кое-какъ соотвѣтствовала своими размѣрами. Во всякомъ случаѣ, эпоха Возрожденія не подвинула впередъ вопроса о художественныхъ хранилищахъ. Въ 1471 году папа Сикстъ IV подарилъ городу Риму находившіяся въ Капитолійскомъ дворцѣ большія бронзовыя группы древней работы. Но и на этотъ разъ, какъ и въ частныхъ рукахъ, эти драгоцѣнные предметы продолжали украшать собою только дворъ, лѣстницу и залы, пока, наконецъ, черезъ нѣсколько столѣтій усиліями другого папы не было положено основаніе настоящему публичному музею. То-же повторилось и съ ватиканскимъ бельведерскимъ дворикомъ, который былъ устроенъ по приказанію папы Юлія II для помѣщенія знаменитѣйшихъ статуй Лаокоона и Аполлона. Опять же только нѣсколько столѣтій спустя на мѣстѣ открытаго дворика возникъ всемірно-извѣстный античный музей Ватикана.

Но и за предѣлами Италіи дѣло художественныхъ хранилищъ было поставлено не лучше, причемъ тамъ имѣлись уже исключительно однѣ частныя коллекціи; самые цѣнные образцы искусства, статуи и картины были сосредоточены въ замкахъ и дворцахъ, менѣе же значительныя произведенія попадались нерѣдко въ кабинетахъ или въ библіотекахъ людей науки. Дѣйствительное пониманіе искусства и того значенія, которое оно имѣло въ античной культурѣ, всетаки еще нигдѣ не замѣчалось. Но это не мѣшало ревностному собиранію его остатковъ. Въ особенности отличался въ этомъ отношеніи французскій король Францискъ I, украсившій свой замокъ Фонтенебло множествомъ художественныхъ предметовъ, пріобрѣтенныхъ въ Италіи. Подобнымъ-же образомъ Людовикъ XIV украшалъ свой Версальскій дворецъ, а примѣру королей подражали въ той или другой степени ихъ приближенные и вообще богатая знать. Такъ-же точно и въ Испаніи, а затѣмъ пре-



В. Сѣровъ.
Рисунокъ.



Лит Н. Кадушина С.Б.П.



В. Сѣровъ.
Портретъ.

имущественно въ XVIII вѣкѣ, и въ Германіи мы видимъ коронованныхъ любителей и собирателей античныхъ достопримѣчательностей. Въ Мюнхенѣ такое собраніе возникло уже въ XVI столѣтіи, при Альбрехтѣ V.

Въ Англіи богатую коллекцію предметовъ художественной старины собралъ Карлъ I, но въ 1649 году вся эта коллекція была продана съ аукціона. Въ XVIII вѣкѣ среди англійской аристократіи вдругъ появилась мода украшать свои замки античными мраморами и въ это время множество прекраснѣйшихъ статуй, скупленныхъ въ разныхъ концахъ Европы, было перевезено въ Англію, гдѣ онѣ разсѣялись по родовымъ помѣстьямъ вельможъ, а затѣмъ и вовсе были забыты,



В. Сѣровъ.
Прудъ (собств. М. Ф. Якунчиковой въ Москвѣ).

пока, наконецъ, уже въ наши дни, германскимъ ученымъ не удалось нѣкоторыя изъ нихъ извлечь изъ забвенія.

Но мысль о томъ, что сокровища минувшаго искусства должны находиться въ общественномъ пользованіи, а не въ частныхъ рукахъ, гдѣ они рискуютъ подвергнуться различнаго рода опасностямъ, не была окончательно заброшена. Она возродилась около половины прошлаго столѣтія, когда впервые были признаны права народныхъ массъ на участіе въ высшихъ духовныхъ интересахъ жизни. Въ Римѣ искусство, равно какъ и наука, встрѣтили просвѣщенное покровительство со стороны папъ Климента XII и Бенедикта XIV, и тогда-то въ Капитоліѣ былъ открытъ первый общедоступный большой музей. Съ той поры Римъ сталъ центромъ, куда стекались художники и ученые изслѣдователи античнаго міра.

Здѣсь, между прочимъ, трудился и Винкельманъ, въ головѣ котораго въ ту пору созрѣвали основныя положенія его будущей исторіи искусства. Вскорѣ послѣ смерти Винкельмана, уже при папахъ Климентѣ XIV и Піѣ VI, знаменитѣйшій ватиканскій музей сдѣлался тоже общедоступнымъ. Между тѣмъ новыя вѣянія, открывавшія для всякаго возможность наслаждаться созданіями художе-



В. Сѣровъ.
Портретъ Императора Александра III.

ства, проникли и за предѣлы Италіи. Такъ, во Франціи Людовикъ XV приказалъ всѣ лучшія картины изъ Версаля перевезти въ Парижъ, гдѣ онѣ были размѣщены въ Люксембургскомъ дворцѣ, и, начиная съ 14-го октября 1750 года, публикѣ было разрѣшено осматривать эту галлерею еженедѣльно, въ назначенные для того дни. Точно также и королевская коллекція монетъ была въ 1741 году перевезена изъ Версаля въ Парижъ, а съ 1747 года осмотръ ея сдѣлался общедоступнымъ.

Прусскій король Фридрихъ II не раздѣлялъ подобныхъ взглядовъ на общественное значеніе искусства и свои богатѣйшія собранія хранилъ въ замкѣ Сансуси, а въ 1770 году многіе антики этого собранія были перевезены въ потсдамскій дворецъ, гдѣ они, какъ и прежде, оставались скрытыми отъ постороннихъ лицъ.

Въ половинѣ XVIII столѣтія въ Англіи былъ основанъ музей, которому съ самаго начала удалось пріобрѣсти огромное значеніе. Въ этомъ музеѣ — знаменитомъ „британскомъ музеѣ“ — нашла себѣ достойное выраженіе идея общедо-



В. Сѣровъ.
Венеція (собств. И. С. Остроухова въ Москвѣ).



В. Сѣровъ.
Портретъ И. Левитана (Третьяк. галл. въ Москвѣ).

ступности. Но не англійскій королевскій дворъ и не родовитые люди страны, владѣвшіе весьма значительными художественными сокровищами, привезенными изъ Италіи, положили основаніе этому новому музею. Онъ возникъ изъ тѣхъ древле-хранилищъ, которыми располагали библіотека и кабинетъ скромнаго ученаго. Это былъ врачъ и естествоиспытатель, Гансъ Слэнъ, завѣщавшій государству всѣ свои коллекціи для устройства британскаго музея, открывшагося въ 1759 году. Все содержимое этого музея, согласно волѣ завѣщателя, предоставлялось въ общественное пользованіе, „for the general and benefit of the public". благосклонная судьба вскорѣ доставила этому музею завидный случай пріобрѣсти удивительной красоты древніе парѳенонскіе мраморы, и долгое время

онъ оставался единственнымъ хранилищемъ подлинныхъ, нетронутыхъ чужою рукой произведеній греческаго и восточнаго искусства.

Но въ концѣ того-же XVIII вѣка произошли въ Европѣ событія, сильно повліявшія на положеніе художественныхъ хранилищъ. Однимъ изъ послѣдствій великой революціи было признаніе во Франціи національною собственностью всѣхъ тѣхъ собраній, которыми до той поры владѣла королевская династія.

Такъ же точно было поступлено и съ церковными сокровищами. Въ 1791 году Луврскій дворецъ превратился въ центральный общедоступный музей, каковымъ онъ остается и по настоящее время. Съ окончаніемъ войны 1797 года, при подписаніи мирнаго договора съ папою въ Толентино, было выговорено, что побѣдителю предоставляется, по его усмотрѣнію, взять и увезти съ собою всякаго рода художественныя произведенія изъ числа находящихся въ церквахъ и дворцахъ. Такимъ образомъ, преимущественно изъ Италіи, а затѣмъ и изъ другихъ странъ, изъ Нидерландовъ, Германіи, Австріи и Испаніи, множество предметовъ искусства было вывезено въ Парижъ и помѣщено въ Луврѣ.

Назначенный Наполеономъ, хранитель этого музея Денонъ посвятилъ въ 1803 году блестящую рѣчь прославленію сдѣланныхъ императоромъ пріобрѣте-



В. Сѣровъ.
Баба въ телѣгѣ.



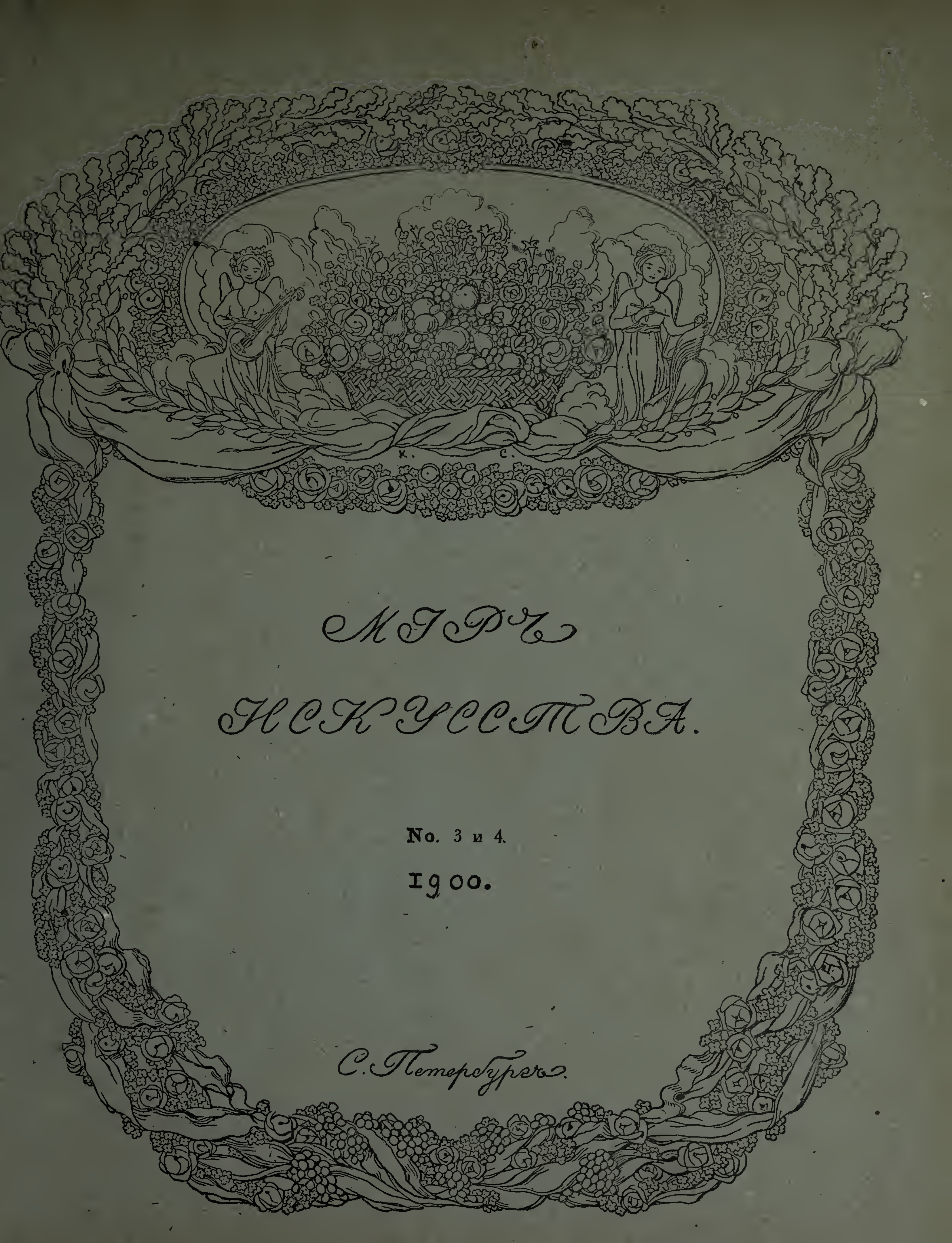
В. Сѣровъ.
Портретъ.

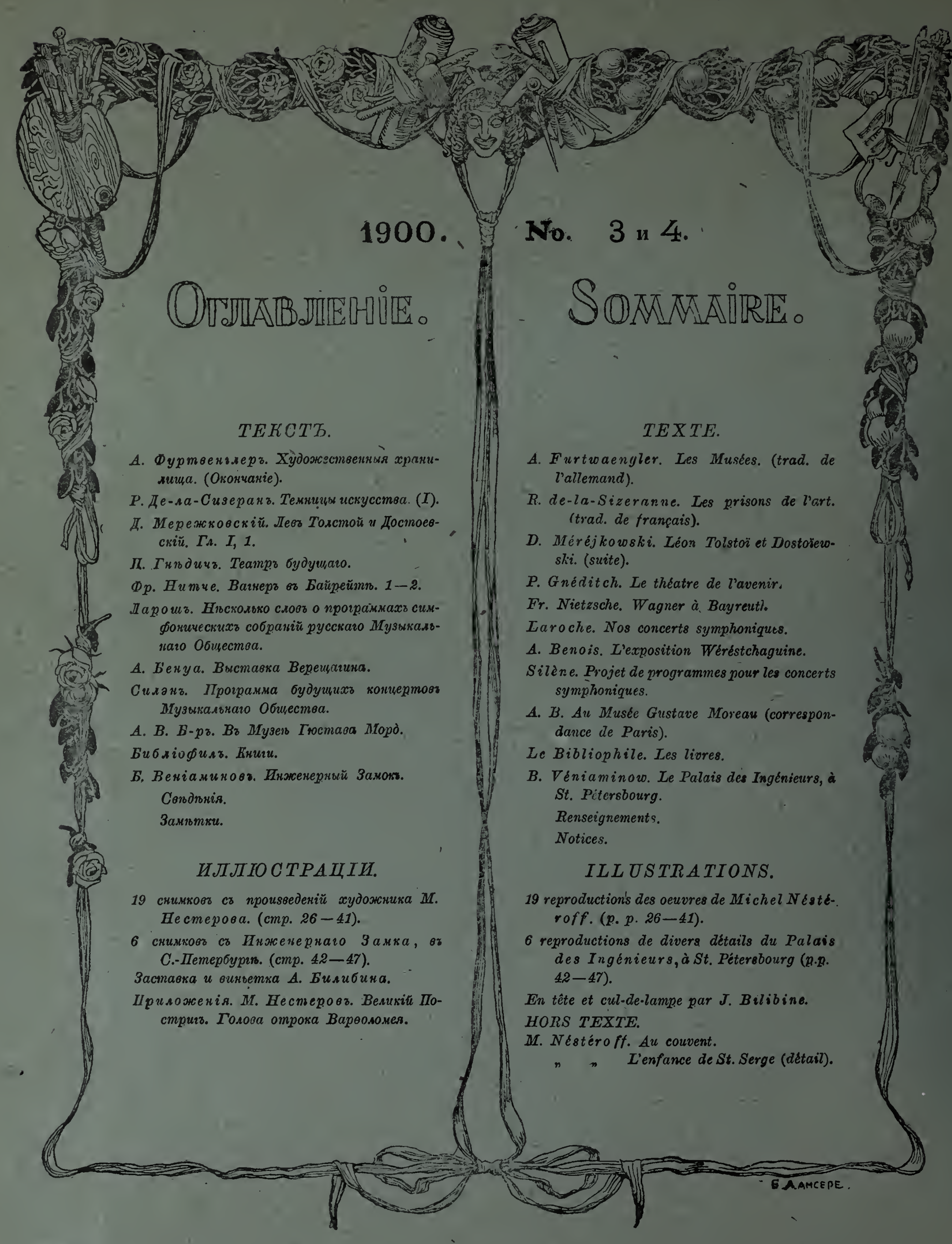
ній составившихъ достояніе Лувра, причемъ сказалъ: „Occupé tout à la fois de tous les genres de gloire, le héros de notre siècle pendant la tourmente de la guerre a exigé de nos ennemis les trophées de la paix et a veillé à leur conservation. De milliers de manuscripts envoyés par ses ordres ont enrichi nos bibliothèques; des tableaux sans nombre, des basreliefs, des portraits rares et précieux, des vases, des colonnes, des tombeaux, des colosses, et jusqu'à des rochers façonnés, ont traversé des terres et des mers ennemies, ont franchi les montagnes, remonté nos fleuves et nos canaux et sont arrivés jusque dans nos salles élever d'éternels monuments de dépouilles opimes". Но только небольшая часть, примѣрно одна треть того, что было прислано, могла помѣститься въ залахъ Лувра; все остальное лежало даже не распакованнымъ; за то какое великолѣпное зрѣлище представляли собою эти залы, собравшія въ своихъ стѣнахъ сокровища со всей Европы! Въ особой торжественной прокламаціи музей былъ объявленъ собственностью цѣлаго міра, цѣлаго человѣчества, французы же признавались только хранителями этихъ сокровищъ, достаточно сильными, чтобы ихъ защитить въ случаѣ надобности. И въ самомъ дѣлѣ, все богатство Лувра было предоставлено на самыхъ широкихъ началахъ къ услугамъ даже иностранцевъ. Еслибы такое положеніе упрочилось на долгое время, то результаты могли бы быть плодотворными. Но съ низверженіемъ Наполеона въ 1815 году, награбленныя имъ художественныя цѣнности должны были быть возвращены по принадлежности прежнимъ владѣльцамъ.

(Окончаніе слѣдуетъ).



В. Сѣровъ.
Рисунокъ.


К. С.
МІРЪ
ИСКУССТВА.
No. 3 и 4.
1900.
С. Петербургъ.

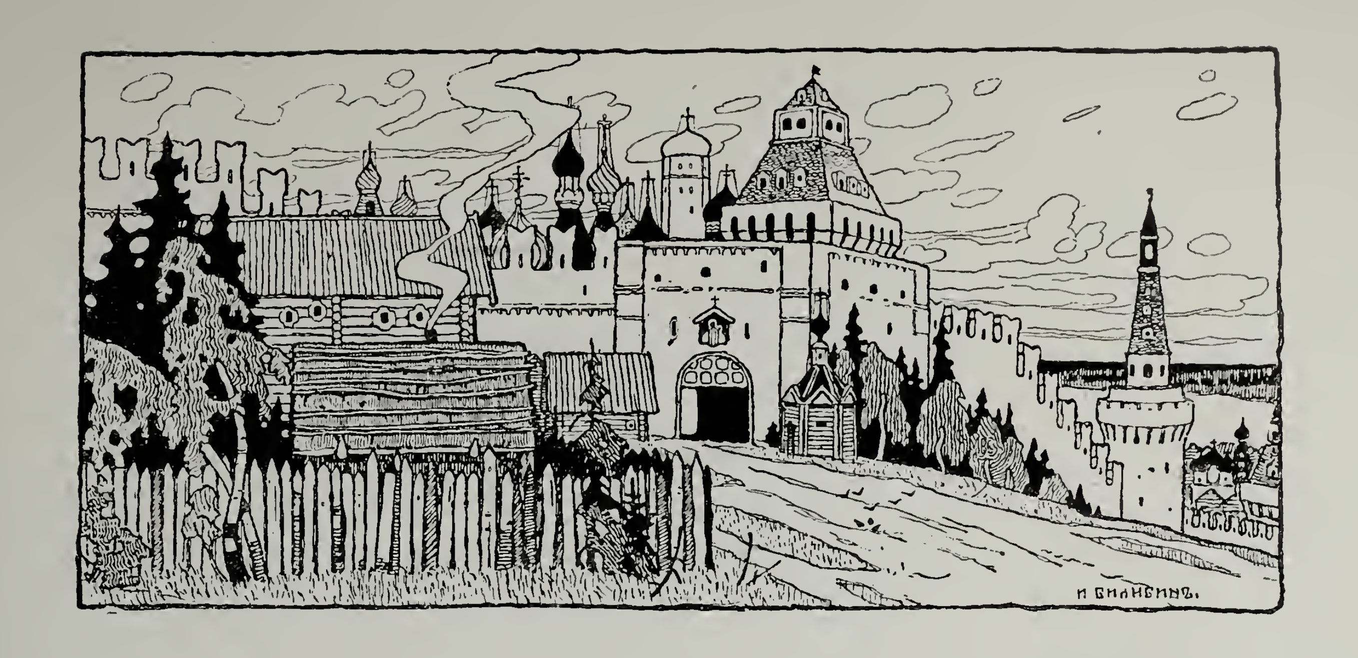


1900. No. 3 и 4.

Оглавленіе. Sommaire.

Е. Лансере.

Тип. Ед. Гоппе.



О художественныхъ хранилищахъ.

Рѣчь проф. А. Фуртвенглера.

(Окончаніе).

Тѣмъ не менѣе мыслъ о томъ, что созданія искусства должны составлять достояніе человѣчества, продолжала свое развитіе. И это приходится отмѣтить прежде всего въ берлинѣ, гдѣ уже въ 1797 году король Вильгельмъ III передалъ королевскія художественныя собранія въ собственность государства, не прекращая въ то-же время заботиться о дальнѣйшемъ ихъ обогащеніи и расходуя свои личныя средства на покупку картинъ и статуй. Однако только въ 1830 году удалось это дѣло довести до конца, и тогда въ берлинѣ былъ открытъ великолѣпный музей, заключающій въ своихъ залахъ коллекціи предметовъ по всѣмъ отраслямъ искусства. Въ томъ-же году возникло въ Германіи еще одно учрежденіе, созданное единоличными заботами, — это глиптотека короля Людвига I, частное хранилище, предоставлявшееся въ общее пользованіе.

Но отмѣчая прошедшіе успѣхи, дозволительно въ то-же время бросить взглядъ на будущее и выяснить возможныя ожиданія, связанныя съ дальнѣйшимъ развитіемъ художественныхъ музеевъ. Прежде всего совершенно очевидно, что искусство минувшихъ эпохъ потеряетъ для насъ значеніе только тогда, когда мы сами погрузимся въ состояніе варваровъ. По мѣрѣ накопленія произведеній прошлаго искусства, все чаще и громче раздаются требованія въ пользу признанія такихъ произведеній достояніемъ человѣчества, т. е. чтобы они были доступны для каждаго желающаго ихъ познать. Можно питать, конечно, полную

увѣренность, что наши музеи не только не прекратятъ существованія, а наоборотъ— будутъ все умножаться и обогащаться. Равнымъ образомъ хочется вѣрить, что двадцатый вѣкъ съумѣетъ воспользоваться музеями гораздо луч-



М. Нестеровъ.
Рисунокъ (собств. Е. Г. Мамонтовой).



М. Нестеровъ.
Св. Глѣбъ.

ше, нежели успѣли наши предшественники и современники. Нельзя не замѣтить, что безсодержательность и, такъ сказать, безхарактерность большинства произведеній новѣйшаго искусства шла какъ нельзя болѣе въ уровень съ быстрымъ распространеніемъ музеевъ, въ которыхъ находитъ пріютъ искусство прошедшихъ временъ. Но, можетъ быть, дальнѣйшее и болѣе углубленное изученіе и освѣщеніе минувшихъ эпохъ художества освободитъ творческій духъ грядущихъ поколѣній отъ того самоотреченія, въ которое впали мы съ нашей маніей подражать забытой старинѣ. Тогда мощная самостоятельность выступитъ въ тѣсномъ союзѣ съ вѣрной оцѣнкой и знаніемъ всего, что сдѣлано прежде.

Да и помимо того, въ дальнѣйшей судьбѣ музеевъ предстоятъ большія перемѣны. Разумно и трезво звучитъ, напримѣръ, оппозиція противъ нагроможденія въ одномъ мѣстѣ предметовъ искусства, вырванныхъ изъ той сферы и той обстановки, гдѣ они были созданы. Слѣдовало бы, конечно, вернуть ихъ туда и поставить опять на прежнее мѣсто. Но — увы! — все измѣнилось съ тѣхъ поръ и уже нѣтъ того воздуха, уже нѣтъ той обстановки! Къ тому-же до насъ дошли, въ

большинствѣ случаевъ, не цѣлыя созданія, а только остатки, обломки, осколки цѣлаго.

Возстановить все то, что уже не существуетъ, понятно, никогда не удастся, но можно хотя до нѣкоторой степени восполнить недостающее, и въ этомъ отношеніи остается широкая арена для будущей дѣятельности. Затѣмъ нужно замѣтить, что наши музеи походятъ, обыкновенно, то на большіе магазины, то на блестящіе дворцы, а, безъ сомнѣнія, это очень плохое помѣщеніе для античнаго искусства. Иначе впрочемъ и быть не могло, если вспомнить, что музеи возникли первоначально въ залахъ дворцовъ. Когда стали строить съ этою цѣлью уже спеціальныя зданія, то, разумѣется, всего естественнѣе было держаться того-же типа, въ которомъ строились дворцы. Однако, этотъ типъ нельзя признать соотвѣтствующимъ назначенію музея и въ будущемъ придется выработать что-нибудь болѣе подходящее. Нагляднымъ примѣромъ указаннаго несоотвѣтствія являются вѣнскіе музеи: это все тѣ-же великолѣпные дворцы, заставленные всякаго рода художественными предметами, и досадно видѣть, что здѣсь при устройствѣ залъ и при размѣщеніи картинъ или статуй болѣе всего сказалась забота объ ослѣпительномъ внѣшнемъ эффектѣ. Это кричащее битье на эффектъ такъ противо-



М. Нестеровъ.
Пустынникъ (Третьяк. галл. въ Москвѣ).



М. Нестеровъ.
Рисунокъ (собств. Е. Г. Мамонтовой).

рѣчитъ тихой и скромной мелодіи, которая точно исходитъ изъ лучшихъ созданій искусства. Слѣдовало бы разъ навсегда принять за правило, что музей долженъ приспособляться къ этимъ созданіямъ, а не они къ нему. Можно было бы еще декорировать стѣны, чтобы онѣ гармонировали съ характеромъ предметовъ, которые въ нихъ заключены. Но это нужно дѣлать умѣло, со вкусомъ, съ пониманіемъ, съ тактомъ, потому что всякое излишество очень опасно. Самое нехорошее впечатлѣніе получается тогда, когда старинное искусство является точно ради обстановки новомоднаго зала, или когда музей превращаютъ въ выставку, гдѣ интересующіе насъ предметы приходится отыскивать среди драпировокъ, ковровъ и прочей излишней обстановки.

И затѣмъ, каждое дѣйствительно хорошее произведеніе заслуживаетъ отдѣльнаго помѣщенія, дабы его краснорѣчіе не заглушалось никакими посторонними отзвуками. Зритель долженъ имѣть возможность сосредоточиться только на одномъ впечатлѣніи. Но такое требованіе становится исполнимымъ лишь тогда, когда есть просторъ, большой, свѣтлый, далекій просторъ, который можетъ раздвигаться по мѣрѣ надобности все далѣе и далѣе, господствующій же типъ устройства музеевъ, конечно, не допускаетъ такого расширенія.

Наряду съ настоящими великими произведеніями есть множество посредственныхъ, но которыя часто необходимы уже потому, что способствуютъ уясненію великихъ. Тѣмъ не менѣе они не могутъ быть представлены наравнѣ съ первыми. Нужно устроить такъ, чтобы между великимъ и посредственнымъ, между значительнымъ и, такъ сказать, пояснительнымъ всегда былъ рѣзкій переходъ. Это весьма существенное условіе музея. Истинно-прекрасное должно оста-



В. Нестеровъ.
Христова невѣста (собств. Вел. Кн. Сергія Александровича).

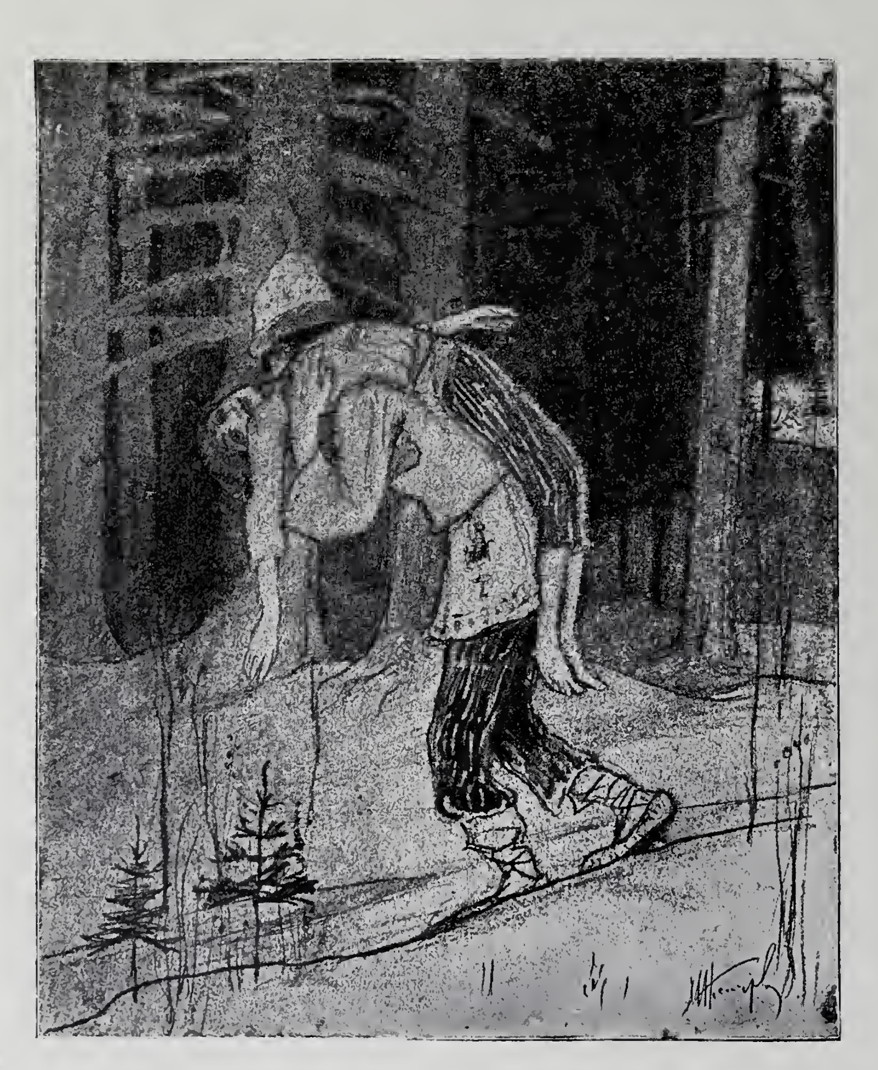
ваться изолированнымъ, для спокойнаго созерцанія. Все же второстепенное, вспомогательное, промежуточное должно быть распредѣлено въ строго обдуманномъ порядкѣ. Иногда приходится слышать, что было бы лучше оставить въ центральныхъ музеяхъ только одни шедевры, а всѣ посредственныя вещи сдать въ маленькіе провинціальные музеи. Но такая мысль ошибочна. Посредственная вещь не можетъ имѣть самостоятельнаго значенія: она интересна только въ связи съ другими, служа ступенью для оцѣнки дѣйствительно выдающихся твореній. И вотъ почему она не должна быть устраняема изъ музея, претендующаго на серьезное вниманіе.

Необходимо, впрочемъ, оговориться, что распредѣленіе художественныхъ предметовъ по ихъ достоинству требуетъ очень глубокаго пониманія и знанія.

Въ исторіи развитія музеевъ нужно считать крупнымъ успѣхомъ уже одно то, что

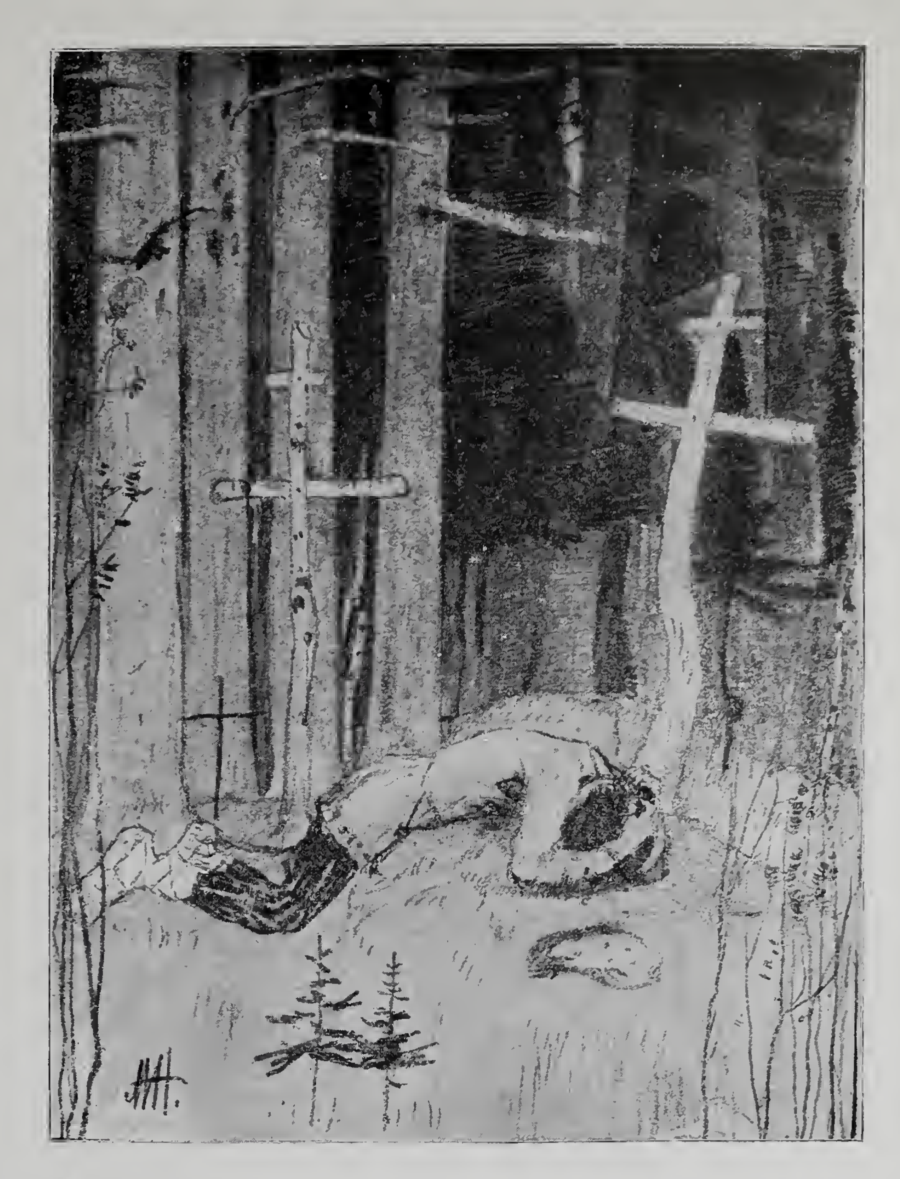
въ настоящее время управленіе музеями почти повсемѣстно отнято отъ дилетантовъ и передано въ руки дѣйствительныхъ знатоковъ искусства. Теперь уже мало кто раздѣляетъ прежнее заблужденіе о несовмѣстимости положительныхъ знаній съ художественною чуткостью и впечатлительностью. Наоборотъ, одно не только не исключаетъ другого, но дополняетъ его и ему помогаетъ. безъ знанія нѣтъ пониманія, а всякое впечатлѣніе становится глубже и сильнѣе, если оно опирается на сознаніе.

Художественныя хранилища будущей эпохи, должно быть, измѣнятся еще въ одномъ отношеніи: *мѣстные* музеи, т. е. такіе, которые возникаютъ въ мѣстахъ нахожденія памятниковъ старины, получатъ достойное развитіе. Эти музеи со временемъ пріобрѣтутъ первенствующее значеніе для уясненія прошедшихъ судебъ искусства данной мѣстности, а наши центральные музеи тогда отойдутъ на второй планъ, ибо очень вѣроятно, что когда-нибудь впослѣдствіи, въ эпоху мирныхъ конференцій и международныхъ соглашеній, придутъ, наконецъ, къ сознанію, что всѣ культурные народы одинаково заинтересованы въ вопросахъ былого величія античнаго міра съ его искусствомъ, и что это искусство должно принадлежать всѣмъ народамъ, а не какому-либо одному. Тогда установится, быть можетъ, международное покровительство мѣстнымъ музеямъ и—нужно ожидать — растасканныя по цѣлому свѣту художественныя сокровища снова вернутся на родину. Мотивомъ къ такому соглашенію послужитъ уже хотя бы одно то обстоятельство, что классическія страны искусства, Греція и Италія, слишкомъ слабы какъ матеріальными силами, такъ и духовными, чтобы безъ посторонней помощи и поддержки нести тяжелую отвѣтствен-



М. Нестеровъ.
Иллюстр. къ повѣсти „Отрокъ мученикъ“ (изд. А. Маркса).

ность за цѣлость наслѣдія, полученнаго ими отъ древности. Художественные музеи этихъ странъ поступятъ подъ охрану союзныхъ народовъ и общими ихъ усиліями дѣлу будетъ данъ могучій толчокъ. Сколько разрозненныхъ частей, когда-то составлявшихъ общее цѣлое, соединятся снова въ гордомъ великолѣпіи! И вѣдь такая мысль не совсѣмъ нова: еще въ началѣ нашего вѣка, въ 1814 году, король Людвигъ I баварскій предлагалъ перевезти всѣ награбленные Наполеономъ художественные предметы изъ Парижа въ Римъ, чтобы создать въ этомъ городѣ европейскій музей, подъ охраною союзныхъ державъ. Но, можетъ быть, слѣдующій вѣкъ осуществитъ подобную мечту, и въ классическихъ мѣстахъ художественной древности возникнутъ музеи, при общемъ участіи культурнаго человѣчества.



М. Нестеровъ.
Иллюстр. къ повѣсти „Отрокъ мученикъ“ (изд. А. Маркса).

Въ заключеніе еще нѣсколько словъ. Существуютъ музеи, посвященные новѣйшему, современному искусству. Послѣдніе, нужно надѣяться, въ будущемъ вѣкѣ вовсе исчезнутъ, и это произойдетъ подъ вліяніемъ любви къ искусству современности. Въ самомъ дѣлѣ, всякій музей служитъ хранилищемъ остатковъ отжившаго, умершаго. То, что находится въ музеѣ, представляетъ прежде всего предметъ изученія. Но современное, живое и живущее искусство не можетъ отвѣчать такимъ потребностямъ. Оно должно присутствовать не среди памятниковъ умершихъ эпохъ, а тамъ, гдѣ кипитъ живая жизнь. Пусть оно помѣщается гдѣ угодно, но въ монументальныхъ хранилищахъ древности нѣтъ ему мѣста. Пусть оно появляется на выставкахъ, но не въ музеяхъ. И затѣмъ,



В. Нестеровъ.
Голова св. Сергія (со второго варіанта картины. Третьяк. гал. въ Москвѣ).

отчего бы намъ не украсить произведеніями новѣйшаго искусства всѣ тѣ мѣста, гдѣ пульсируетъ новѣйшая жизнь? Церкви, театры, концертныя залы, желѣзнодорожные вокзалы, библіотеки, наконецъ — присутственныя мѣста, какъ суды и т. п., могли бы, безъ всякаго ущерба для своего достоинства, украшаться картинами современныхъ художниковъ. И пусть любовь къ искусству живой современности идетъ рука объ руку съ благоговѣйнымъ созерцаніемъ памятниковъ далекой старины!



М. НЕСТЕРОВЪ.
ВЕЛИКІЙ
ПОСТРИГЪ.



М. Нестеровъ.
Св. Сергій. (Съ первоначальн., нынѣ не существ. варіанта картины).



Темницы искусства.

(Р. де-ла-Сизерана).

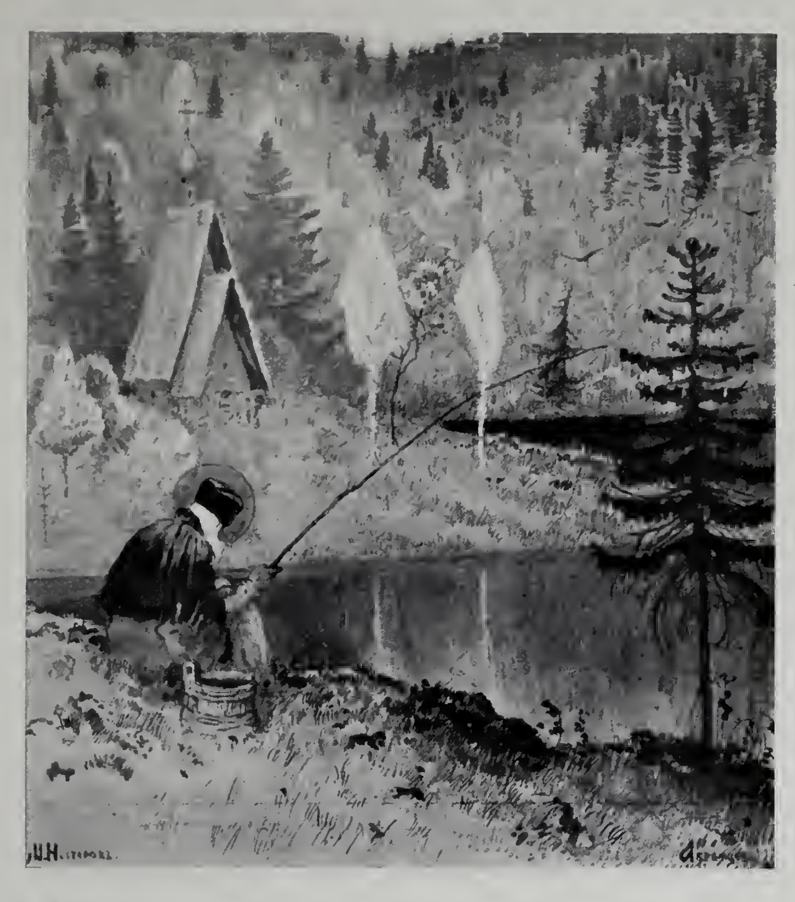
(Переводъ съ французскаго).

Это — музеи.

Никогда еще ихъ не строилось такъ много и для такого множества предметовъ; никогда еще они не были столь разнообразны, какъ въ настоящее время.



М. Нестеровъ.
У колдуна.



М. Нестеровъ.
Св. Старецъ (Третьяк. галл. въ Москвѣ).

Иные — это громады, вмѣщающія въ себѣ цѣлые соборы, другіе — крошечныя помѣщенія для выставки куколъ. Одни заключаютъ въ своихъ стѣнахъ картины современныхъ мастеровъ, какъ, напримѣръ, „Tate Gallery", другіе — какъ музей Cernuschi, — бронзовыя издѣлія, увидѣвшія свѣтъ двѣ тысячи лѣтъ тому назадъ. Одни, какъ будущій „Musée des Arts décoratifs", должны служить хранилищемъ утвари, другіе, какъ „Musée Guimet", — жилищемъ боговъ. Въ однихъ мы находимъ коллекцію провансальскихъ корзинъ, это — „Museon Arlaten", въ



М. Нестеровъ.
Св. Сергій и Дмитрій Донской (Третьяк. галл. въ Москвѣ).

другихъ, какъ, напр., въ „Musée d'Ennery"— фарфоръ. Въ „Musée des Passions humaines" во Флоренціи собраны фижмы, а въ Парижѣ въ „Musée du vieux Montmartre" — старыя афиши и телеграфы стариннаго образца. Наконецъ, существуютъ музеи для древнихъ воинскихъ доспѣховъ и пушекъ старой системы, напр., „Musée



М. Нестеровъ.
Рисунокъ (собств. Е. Г. Мамонтовой).



М. Нестеровъ.
Св. Георгій Побѣдоносецъ (собств. В. В. фонъ-Меккъ).

de l'Armée", и для статистическихъ таблицъ, какъ „Musée social". Есть, наконецъ, и такіе, въ которыхъ нѣтъ ничего, или, по крайней мѣрѣ, почти ничего, какъ, напр., въ „Musée Galliera". — Но обыкновенно въ стѣнахъ музея бываютъ собраны произведенія искусства наипрекраснѣйшія и наиболѣе достойныя вниманія.

Музеи пользуются самыми широкими симпатіями общества. Завѣтная мечта современныхъ коллекціонеровъ — видѣть въ своихъ коллекціяхъ будущіе музеи. Никогда еще государству и городамъ не завѣщалось столько домовъ, которые уже при жизни ихъ владѣльцевъ превращаются въ храмы красоты. Теперь строятъ музеи съ тѣмъ-же рвеніемъ, какъ нѣкогда строили больницы, церкви и монастыри. Когда люди, вышедшіе побѣдителями изъ тяжелой жизненной борьбы на поприщѣ торговли или общественной дѣятельности, на склонѣ дней своихъ задаютъ себѣ вопросъ, какъ имъ достойнымъ образомъ увѣнчать свою побѣду, какъ заявить о себѣ толпѣ,— передъ ихъ умственнымъ взоромъ неизбѣжно предстаетъ величественный образъ



М. Нестеровъ.
Дмитрій Царевичъ.

музея. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ престарѣлый герцогъ, неимѣвшій потомства, лишенный престола и арміи, стоя у себя на террасѣ, мечталъ о томъ, чѣмъ-бы ему увѣковѣчить память о себѣ, и рѣшилъ превратить свой дворецъ въ музей. И вотъ мало-помалу всюду дворцы обратились въ музеи. Лувръ, Версаль, Фонтенбло, Шантильи — все это музеи. О томъ-же мечтаетъ и каждый коллекціонеръ. Городскія власти, у которыхъ есть лишнія деньги, и даже и такія, у которыхъ ихъ не хватаетъ, грезятъ о грандіозныхъ музеяхъ, которые могли бы сокрыть въ нѣдрахъ своихъ всѣ сокровища данной округи — какъ, напримѣръ, Папскій дворецъ въ Авиньонѣ — и къ которымъ толпами стекались-бы на поклоненіе грядущія поколѣнія. Города съ такой-же гордостью хвалятся передъ иностранцами своими музеями, какъ хвалятся больницами и страннопріимными домами. И если, созидая благотворительныя учрежденія, они думаютъ, что нашли такимъ образомъ ключъ къ разрѣшенію задачи соціальной справедливости, — воздвигая музеи, они надѣются сохранить въ мірѣ красоту.



М. Нестеровъ.
Воскрешеніе Лазаря (эскизъ для храма въ Абастуманѣ).

Вотъ одно изъ характерныхъ стремленій нашего вѣка.

А вотъ и другое.

Строятся музеи и, наряду съ этимъ, разрушаются произведенія искусства, стираются съ лица земли памятники, а порою и цѣлые кварталы, бывшіе сви-

дѣтелями царства красоты. Въ Авиньонѣ сносятся стѣны, опоясывавшія старый городъ. Въ Антибахъ уничтожаются валы. Въ Люцернѣ разрушаются мосты. Въ Нюренбергѣ расхищаются нимфы — украшеніе фонтановъ. Въ Венеціи — проектируется засыпка каналовъ и уничтожаются мосты. Въ Египтѣ разрушаются мечети. Въ Римѣ ломаются дворцы и истребляются сады. Въ Тулузѣ уродуются монастыри. Въ Крейлѣ и Монмартрѣ стираются съ лица земли церкви. Въ Арлѣ подвергаются уничтоженію древнія гробницы. Даже Флоренція, та Флоренція, которая одна, среди утилитарныхъ стремленій вѣка, продолжала ласкать взоры художниковъ всего свѣта, подверглась цѣлому ряду „Riordinamento и Sventramento", намѣченныхъ въ засѣданіяхъ городского совѣта. Вотъ улица, прямая какъ стрѣла, пересѣкаетъ городъ по самой серединѣ, точно острымъ ножомъ вонзаясь ему въ самое сердце, перерѣзывая артеріи средневѣковой жизни, ломая и низвергая на своемъ пути „loggie" и террасы, площади, дворцы, разрушая башни...



М. Нестеровъ.
Св. Георгій Побѣдоносецъ (эскизъ для храма въ Абастуманѣ).

Чернь рукоплещетъ этимъ дѣяніямъ. Въ ея ушахъ они звучатъ побѣдными кликами. И дѣйствительно, это — побѣда надъ стариной, надъ наслѣдіемъ отцовъ, надъ всѣмъ тѣмъ, что она волей-неволей должна признать существовавшимъ до нея, и что, къ счастью, помимо ея воли, все-таки переживетъ ее; побѣда надъ людьми, которыхъ избрала не она, надъ предметами, которые не были созданіемъ рукъ ея. Въ Авиньонѣ, въ ту знаменитую ночь, когда, при свѣтѣ факеловъ, пали стѣны Имбертскихъ воротъ, снесенныя съ какой-то лихорадочной поспѣшностью, спустя всего лишь нѣсколько ча-

совъ послѣ постановленія мэра объ ихъ разрушеніи, толпа восторженно привѣтствовала рабочихъ, пособниковъ этого погрома, и его главнаго иниціатора, руководившаго ими.

Мы привели здѣсь всего лишь нѣсколько фактовъ, имѣвшихъ мѣсто въ нѣкоторыхъ государствахъ. Но такая строительная горячка теперь охватила весь міръ. Каждую минуту, можно сказать, въ какомъ-нибудь уголкѣ земного шара производится посягательство на творенія красоты или они подвергаются истребленію. И если говорятъ, что крупные капиталисты, просыпаясь утромъ, видятъ себя съ каждымъ днемъ богаче, благодаря лишь тому, что они прожили лишнія сутки на свѣтѣ, можно также сказать, что, съ неизбѣжнымъ ростомъ цивилизаціи, каждый вечеръ заходящее солнце освѣщаетъ своими лучами города уже не столь красивые, какими они были утромъ, при его восходѣ.

Мы видимъ теперь въ мірѣ два теченія: одно за красоту въ музеяхъ, другое—за уродство въ жизни. Въ сущности, эти теченія тождественны, между ними нѣтъ противорѣчія. Они легко могутъ уживаться другъ съ другомъ. Они стремятся къ одной и той-же цѣли, будучи порожденіемъ одного взгляда на искусство. И этотъ взглядъ получилъ въ настоящее время столь широкое распространеніе, что его слѣдуетъ, пока еще не ушло время, обличить, какъ самый ложный въ принципѣ и самый пагубный по своимъ послѣдствіямъ.



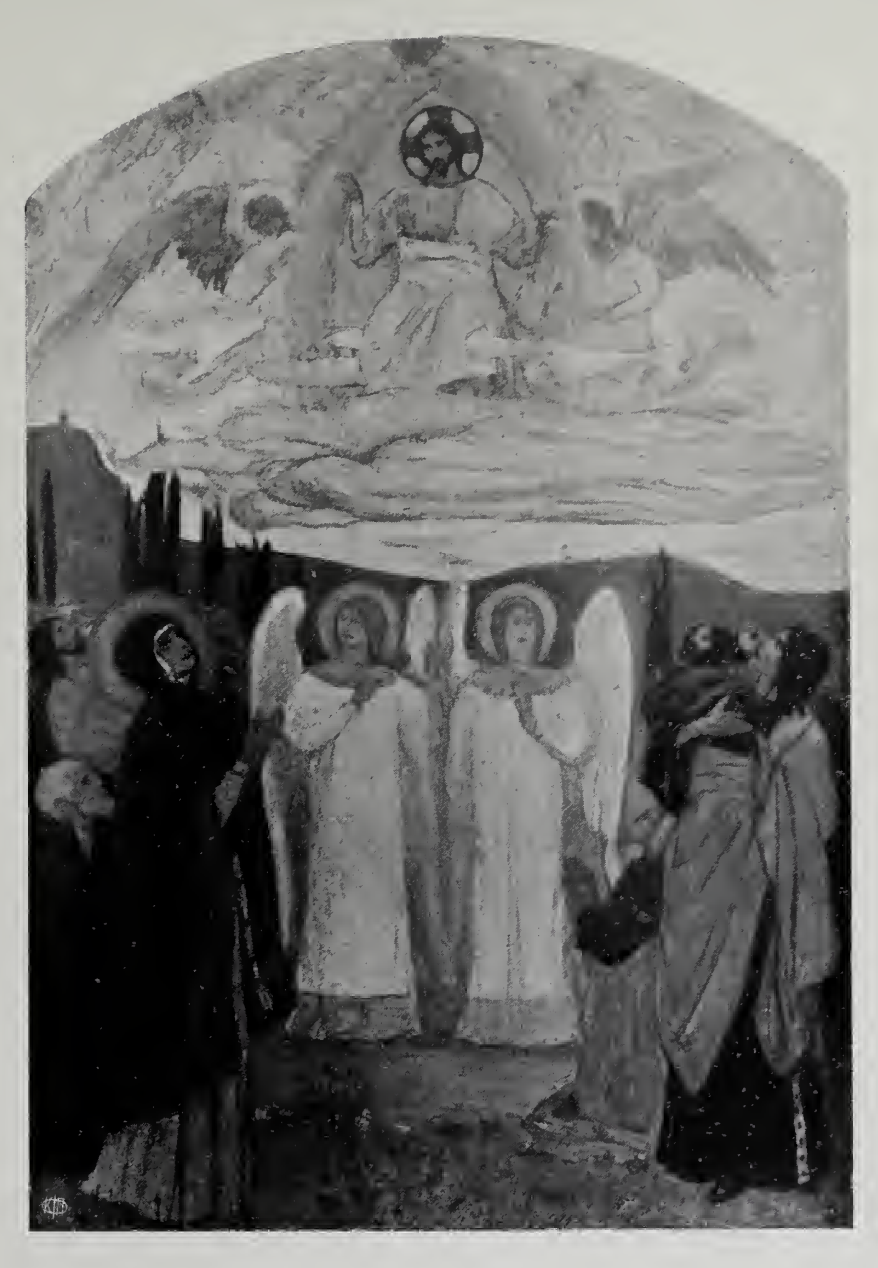
М. Нестеровъ.
Св. Александръ Невскій (эскизъ для храма въ Абастуманѣ).



М. Нестеровъ.
Голова отрока Варфоломея.

I.

Итакъ, эти два теченія родственны между собою. Четыре года тому назадъ, въ сентябрѣ 1895 года, въ одномъ и томъже городѣ (Авиньонѣ) одинъ и тотъже муниципальный совѣтъ, подъ предсѣдательствомъ одного и того-же мэра, сдѣлалъ въ теченіи почти одного и того-же засѣданія два постановленія, на первый взглядъ кажущіяся противорѣчивыми: рѣшено было, вопервыхъ, сломать живописныя стѣны, окаймлявшія городъ съ южной стороны, а вовторыхъ—собрать шесть милліоновъ на преобразованіе Папскаго дворца въ музей христіанскихъ древностей. Одинъ изъ этихъ проектовъ былъ мелокъ и удобоисполнимъ, другой широко задуманъ и трудно осуществимъ.



М. Нестеровъ.
Вознесеніе Господне (эскизъ для храма въ Абастумчнъ).

Выполненъ былъ только одинъ изъ нихъ—менѣе возвышенный, хотя и другой встрѣтилъ горячее сочувствіе. Такимъ-же сочувствіемъ пользуется онъ и до сихъ поръ. Тѣ-же люди, которые находятъ необходимымъ разрушить дивныя сооруженія, заложенныя руками папъ и воспѣтыя Стендалемъ, ничего не имѣютъ противъ постройки новаго музея. Тѣ-же экономисты, которые ставятъ въ

упрекъ искусству, что оно препятствуетъ росту города, заключая его въ тѣсныя рамки средневѣковыхъ стѣнъ, выражаютъ готовность обременить этотъ самый городъ шестимилліоннымъ долгомъ для составленія коллекціи древнихъ ризъ. Въ обоихъ рѣшеніяхъ, на видъ противорѣчащихъ другъ другу, они руководятся одной и той-же идеею порядка, которая не допускаетъ, чтобы искусство загромождало улицы, но требуетъ, чтобы оно было прибрано къ мѣсту, туда, куда и пойдутъ любоваться на него люди, для которыхъ оно является необходимою потребностью, чтобы оно было заключено въ музеи.

Та-же мысль руководитъ всѣми губителями прекраснаго, гдѣ бы они ни проявляли своей „дѣятельности". Въ Арлѣ были снесены дома, спускавшіеся къ рѣкѣ, съ цѣлью устройства прямыхъ набережныхъ. Вслѣдствіе городского шума и дыма фабричныхъ трубъ, утратилась чарующая прелесть древнихъ, гробницъ Аликампова, но въ замѣнъ этого былъ основанъ „Museon Arlaten" долженствовавшій заключать въ себѣ художественныя издѣлія народнаго быта. Во Флоренціи въ 1888 г. коммиссія „Riordinamento del centro della citta", осмотрѣвъ дома на улицѣ Аптекарей и предназначивъ ихъ къ уничтоженію, тѣмъ не менѣе постановила обогатить городской архивъ фотографическими снимками съ этихъ домовъ. Знаете-ли, что говоритъ намъ въ утѣшеніе одна изъ партій



Инженерный Замокъ въ СПБ., постр. въ 1800 г. Фасадъ со стороны Лѣтняго сада.



Инженерный Замокъ въ СПБ., постр. въ 1800 г. Деталь малыхъ воротъ.

во Флоренціи, требующая въ настоящее время сноса стариннаго и оригинальнаго дворца, который причудливой аркой соединяется съ „Or San Michele“? Она говоритъ, что „въ другой части города будетъ построенъ такой-же дворецъ“! Когда былъ разрушенъ „Mercato Vecchio“ и всѣ зданія, примыкавшія къ старинной церкви св. Андрея, въ одной изъ залъ музея св. Марка была устроена великолѣпная выставка фресокъ, росписныхъ потолковъ, каминовъ, гербовъ и другихъ принадлежностей домовъ XV столѣтія. Подобно тому, какъ въ брюсселѣ въ 1577 году былъ срытъ до основанія старинный дворецъ герцоговъ брабантскихъ, а двѣсти лѣтъ спустя дѣлались попытки реставрировать его, такъ и въ наше время тщательно заботятся о томъ, чтобы гдѣ-нибудь, подъ семью замками, воспроизвести то, что было разрушено подъ открытымъ небомъ. Въ Швейцаріи гостинницы вытѣснили прежніе шалэ, но послѣ того какъ всѣ шалэ въ горахъ были уничтожены, ихъ настроили цѣлый кварталъ на Женевской выставкѣ. Въ Парижѣ, разрушивъ въ прошломъ столѣтіи бастилію и улицу св. Антонія, сочли нужнымъ воспроизвести ихъ копію въ 1888 г. на Марсовомъ полѣ, а въ 1900 г. намъ обѣщаютъ изобразить на берегахъ Сены пародію на старый Парижъ, который нѣкогда разрушали съ такимъ увлеченіемъ. Итакъ, будемъ-же разрушать наши древнія вѣковыя жилища, съ тѣмъ чтобы сто лѣтъ спустя предпринять слабую и требующую большихъ издержекъ попытку снова „воспроизвести“ ихъ, дабы эти старинные предметы открыли толпѣ „новые горизонты“ безъ сомнѣнія, порою то здѣсь, то тамъ

раздаются негодующіе голоса противъ подобнаго образа дѣйствій. Такъ, напр., во Флоренціи былъ выраженъ бурный протестъ, къ которому присоединились голоса художниковъ съ разныхъ концовъ свѣта, противъ этой разрушительной системы служенія прекрасному. Образовалась лига флорентинцевъ, страстныхъ почитателей красотъ жемчужины долины Арно, подъ названіемъ „Associazione per la difesà di Firenze antica". Но на всѣ ихъ протесты имъ отвѣчали, и на первый взглядъ какъ будто и логично: „Или вся эта старинная рухлядь стоитъ того, чтобы ее сохранять, или не стоитъ. Если она не стоитъ этого, то что за важность, что она подвергается истребленію. Если же ее стоитъ хранить, то чего же лучше, какъ помѣстить ее въ музей? Да и наконецъ, чему же грозитъ опасность во Флоренціи? Что вы защищаете, и что значитъ весь этотъ шумъ? Чего ради появились эти десять тысячъ подписей, выражающія протестъ нашему городскому совѣту, съ именами князей, епископовъ, художниковъ, романистовъ, чиновниковъ, — подписей, собранныхъ чуть ли не за предѣлами цивилизованнаго міра, отъ границъ Массачусетса до предѣловъ Тасманіи? Развѣ дѣло идетъ о томъ, чтобы уничтожить какой-нибудь памятникъ, служащій для вящаго прославленія нашего города въ глазахъ иностранцевъ? Развѣ кто-нибудь



Инженерный Замокъ въ СПБ., постр. въ 1800 г. Главныя ворота со стороны двора.

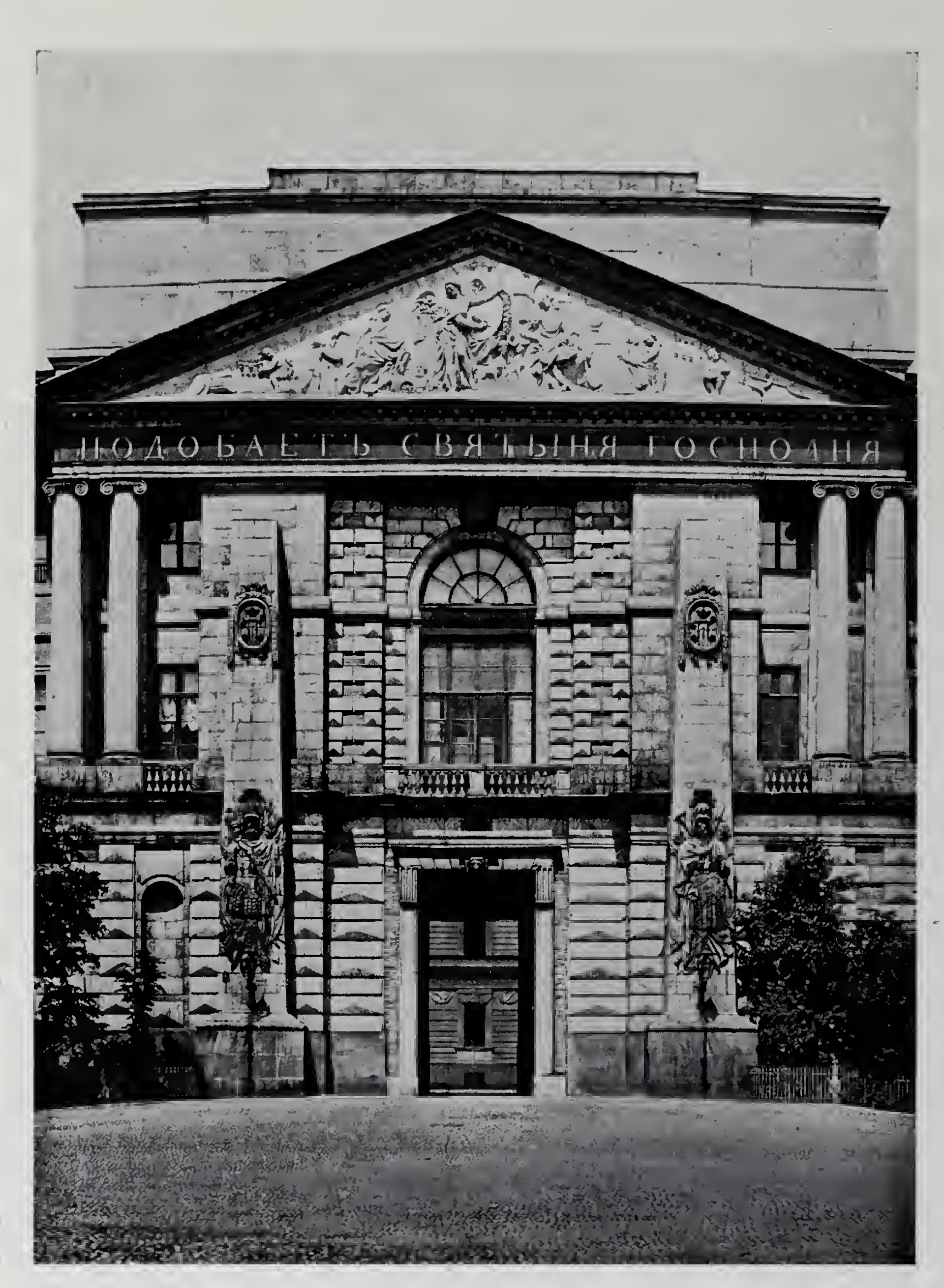


Инженерный Замокъ въ СПБ., постр. въ 1800 г.
Верхняя часть фасада со стороны Лѣтняго сада.

посягаетъ на „Старый дворецъ", „Дворецъ Питти", „Церковь св. Маріи", на „Соборъ"? Взгляните на вызывающій ваше негодованіе планъ мѣстности, постройки которой подлежатъ сносу: даже „Ponte Vecchio", такой узкій и неудобный, остается нетронутымъ. Все, что проводники показываютъ туристамъ, будетъ сохранено въ цѣлости и невредимости; и когда проектируемый нами планъ будетъ приведенъ въ исполненіе и всѣ необходимыя разрушенія сдѣланы, мы этимъ не только не затруднимъ посѣщеніе „Cook's Tours", но, проведя болѣе прямыя и широкія дороги отъ одного памятника къ другому, дадимъ возможность иностранцамъ осмотрѣть все въ меньшій промежутокъ времени... Что же вамъ еще нужно? И какія красивыя архитектурныя украшенія нашли вы на домахъ уничтожаемыхъ улицъ и площадей? Не тревожьтесь... ихъ спасутъ!.. Съ этихъ неуклюжихъ старыхъ громадъ XIV и XV вѣковъ снимутъ всѣ рѣдкія украшенія, достойныя вниманія, и помѣстятъ ихъ въ музей. Всѣ отъ этого только выиграютъ, даже эстеты, потому что имъ соберутъ въ одну залу и они увидятъ въ десять минутъ всѣ тѣ рѣдкости, на розысканіе которыхъ, въ былое время, когда онѣ въ безпорядкѣ лѣпились по стѣнамъ и прятались по непролазнымъ

закоулкамъ, требовалось по крайней мѣрѣ часовъ пять или шесть. Преслѣдуя утилитарныя цѣли, мы вмѣстѣ съ тѣмъ заботимся и о вашемъ удобствѣ".

Съ красотами природы поступаютъ точно такъ-же. Въ Парижѣ, который хотя и не можетъ быть названъ эстетическимъ городомъ, но который былъ бы такъ красивъ, если бы его не украшали, та-же страсть къ разрушенію и къ коллекціонированію. Художники-иностранцы не могутъ этому надивиться. „Кто пріѣзжаетъ въ Парижъ, нѣсколько лѣтъ не видавъ его", говоритъ одинъ изъ нихъ, „того поражаетъ и отравляетъ ему всю прелесть жизни этотъ зараженный воздухъ, пропитанный дымомъ фабрикъ, вокзаловъ желѣзныхъ дорогъ и тому подобныхъ сооруженій, которыхъ съ каждымъ годомъ строится все больше и больше; поражаетъ его также и это постоянное расширеніе города на счетъ его садовъ, цвѣтниковъ и парковъ, нѣкогда восхитительнымъ вѣнцомъ окаймлявшихъ его". Зато, съ другой стороны, теперь мельчайшій окрашенный осколокъ помѣщается въ музей, занумеровывается, тщательно оберегается и прячется подъ семью замками. Исчезли съ горизонта Парижа развалины его старинныхъ замковъ, такъ мягко гармонировавшія съ зеленью



Инженерный Замокъ въ СПБ., постр. въ 1800 г. Фасадъ со стороны площади.

парковъ, въ которыхъ онѣ утопали и печальную красоту которыхъ истекшія 28 лѣтъ совершенно изгладили изъ памяти современниковъ, — исчезли, уступивъ мѣсто желѣзнодорожнымъ вокзаламъ. Царство величественнаго безмолвія превратилось въ царство суеты. Отъ этого прежняго царства остались лишь кой-какія жалкія фрески, работы одного изъ незначительныхъ художниковъ-декораторовъ второй Имперіи, и которымъ будетъ торжественно отведена какая-нибудь роскошнѣйшая зала одного изъ музеевъ. Въ подобныя-же темницы современное теченіе жизни заключаетъ и птицъ и цвѣты. Во всѣхъ лѣсахъ южной Европы истребляются ихъ обитатели — птицы. Ихъ стрѣляютъ, отравляютъ, губятъ въ гнѣздахъ, цѣлыми тысячами ловятъ на „roccoli“. Скоро помѣстятъ въ музеи послѣдніе экземпляры тѣхъ птицъ, которыя еще услаждали своимъ пѣніемъ нашихъ отцовъ и насъ. Если желательно сохранить для потомства ихъ внѣшній видъ и звуки ихъ пѣсенъ, то заставимъ ихъ пѣть передъ фонографомъ и призовемъ мастера, дѣлающаго чучела, такъ какъ недалеко то время, когда весь родъ пернатыхъ исчезнетъ съ лица земли. Зато въ зоологическихъ садахъ у насъ клѣтки переполнены ими. Когда птицы будутъ такимъ образомъ зарегистрованы, настанетъ время, что и цвѣты всѣ будутъ помѣщены въ закрытые музеи, чтобы и они постепенно начали вымирать. Начало этому уже и положено. Въ Альпахъ уничтожается такое количество цвѣтовъ, что пришлось построить для нихъ убѣжища, какъ, напримѣръ, „la Chanousia“ св. бернара, которая носитъ названіе музея - сада. Музей - садъ! Развѣ уже одно это названіе не характеризуетъ извѣстную эпоху съ опредѣленными стремленіями и идеями? Развѣ здѣсь не проявляется та-же самая забота, которая безпокоитъ сердца эдиловъ Флоренціи, Парижа, Венеціи, Рима, какъ бы запрятать все прекрасное подъ замокъ, изгнать его изъ жизни народа, смести, убрать прочь съ дороги такую безполезную вещь, какъ красота, и забросить ее куда-нибудь

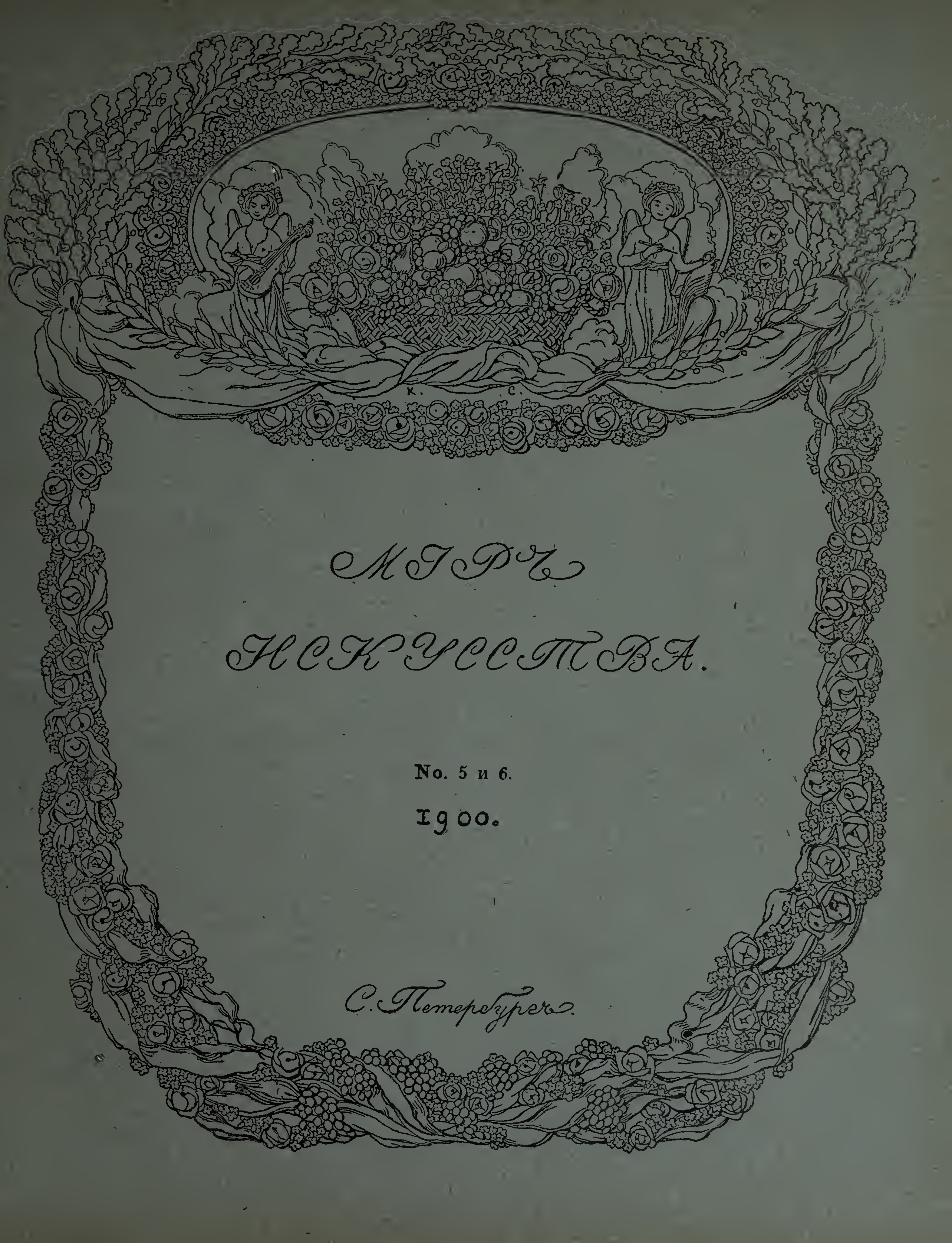


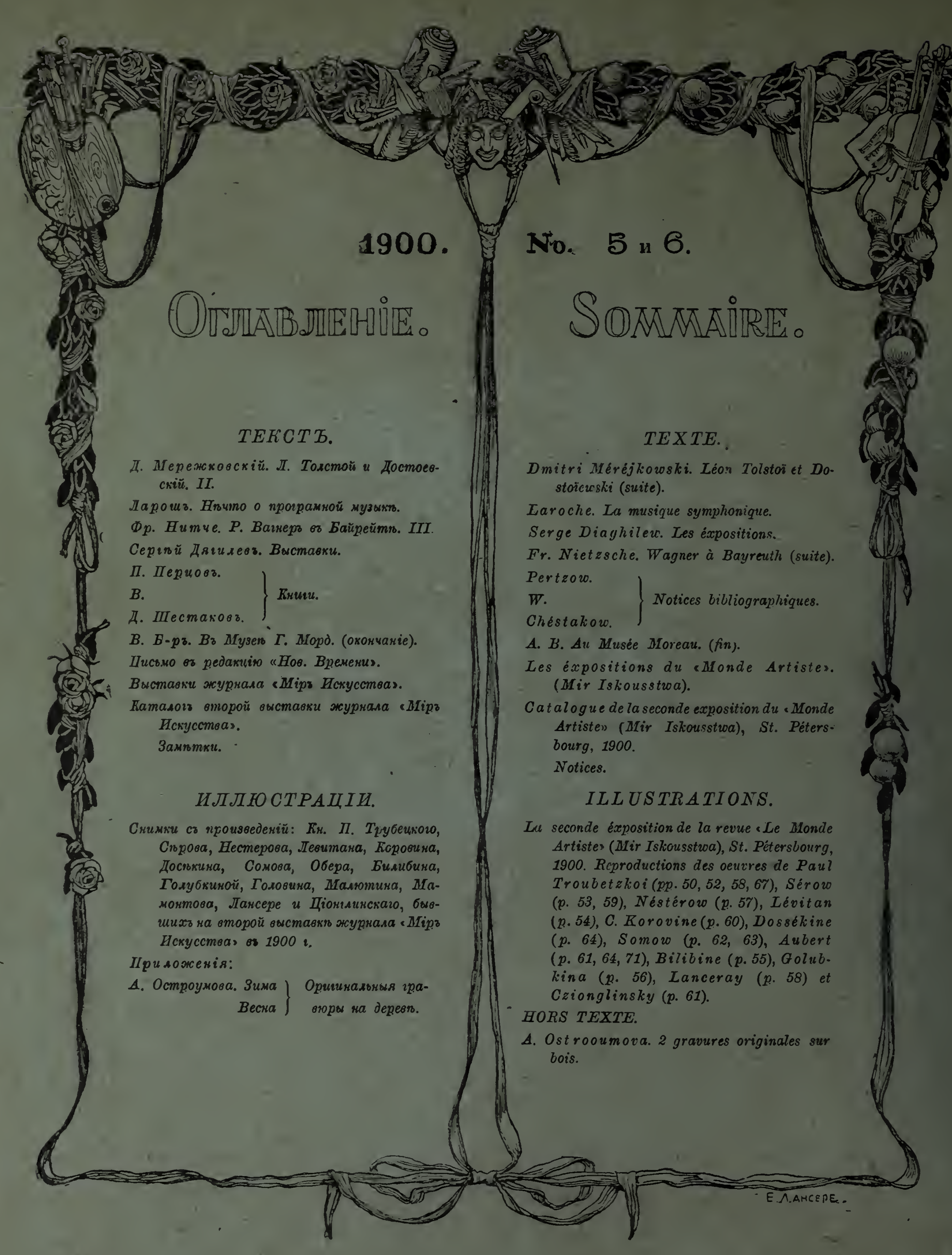
Инженерный Замокъ въ СПБ., постр. въ 1800 г. Деталь двора.

подальше, какъ тотъ соръ, который раннимъ холоднымъ утромъ подбираютъ по улицамъ и вывозятъ на телѣгахъ метельщики и тряпичники Парижа? Въ дѣловомъ городѣ прохожіе не смѣютъ останавливаться на улицахъ, чтобы восхищаться произведеніями архитектуры, подобно тому, какъ волны рѣки не смѣютъ задерживаться въ своемъ теченіи, чтобы любоваться красотами своихъ береговъ. Пусть и тѣ, и другія бѣгутъ все впередъ и впередъ, неся на плечахъ своихъ непосильное бремя, стремясь къ одной и той-же конечной цѣли! И пусть экономическимъ девизомъ современныхъ городовъ нашихъ будутъ слова: „Наложимъ оковы на искусство и дадимъ полную свободу всему, что полезно“.

(Окончаніе слѣдуетъ).




К. С.
МІРЪ
ИСКУССТВА.
No. 5 и 6.
1900.
С. Петербургъ.



1900. №. 5 и 6.

Оглавленiе.

ТЕКСТЪ.

ИЛЛЮСТРАЦIИ.

Sommaire.

TEXTE.

ILLUSTRATIONS.

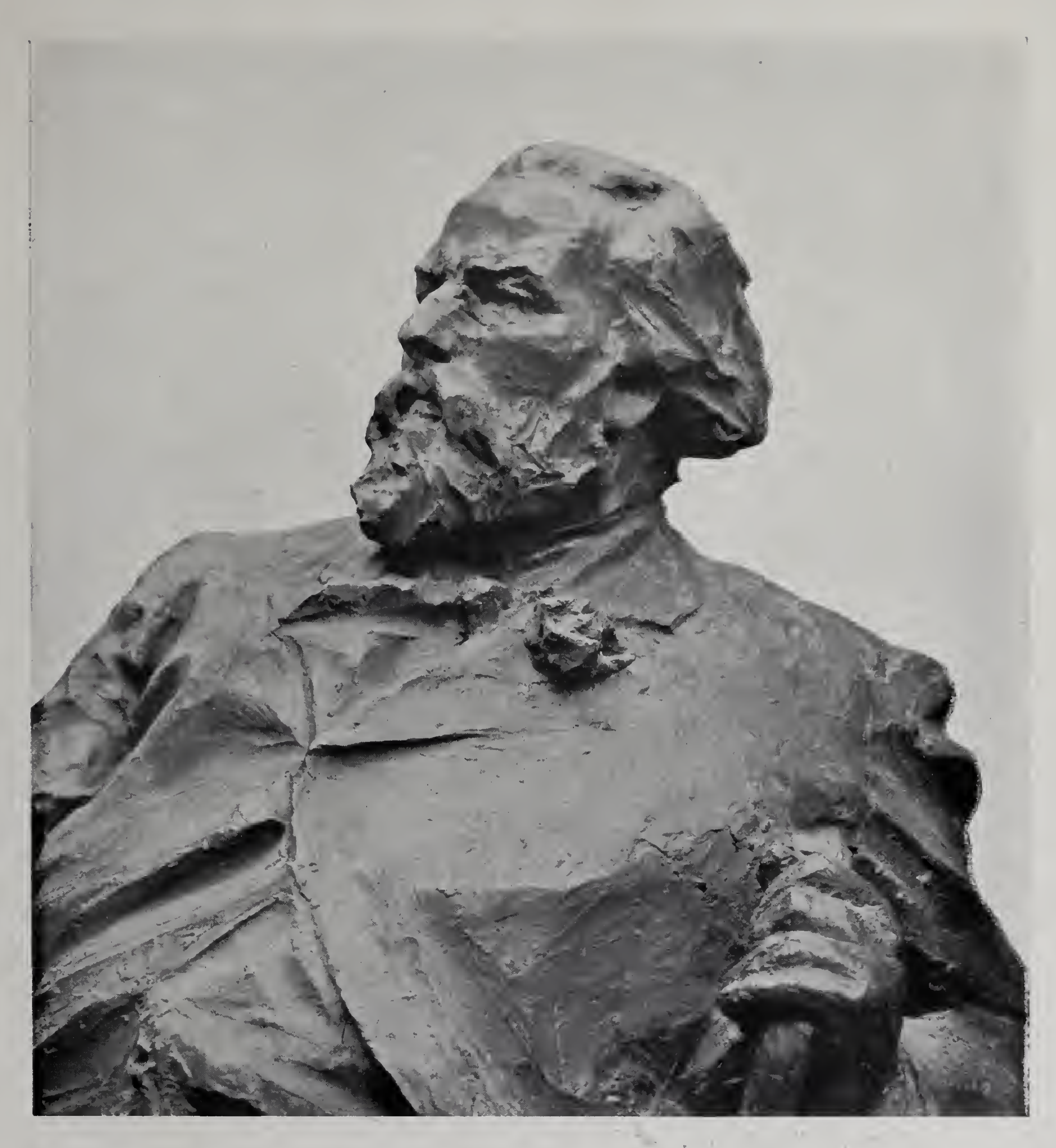
Тип. Эд. Гоппе



Вторая выставка журнала „Міръ Искусства“.



Кн. П. Трубецкой.
Портретъ кн. Голицына.



Кн. П. Трубецкой.
Портретъ кн. Голицына (фрагментъ).



Кн. П. Трубецкой.
Портретъ А. С. Пушкина.



В. Сѣровъ.
Портретъ Вел. Кн. Михаила Николаевича.



А. Васнецовъ.
Сказка о рыбакѣ
и рыбкѣ.



И. Левитанъ.
Ручей.





И. Билибинъ.
Иллюстраціи къ русскимъ сказкамъ.

М. Мамонтовъ.
Пейзажъ.



А. Голубкина.
Дѣтская
головка.





М. Нестеровъ.
Св. Сергій Радонежскій.

Е. Лансере.
Пейзажъ.



Кн. П. Трубецкой.
Лошади.





В. Сѣровъ.
Натурщица.

К. Коровинъ и
Н. Досѣкинъ.
На сѣверъ
(панно).



онглинскій.
я ночь.



А. Оберъ.
Крысы
на сырѣ.



В. Переплетчиковъ.
Пейзажъ.



К. Сомовъ.
Въ боскетѣ.





К. Сомовъ.
Портретъ.

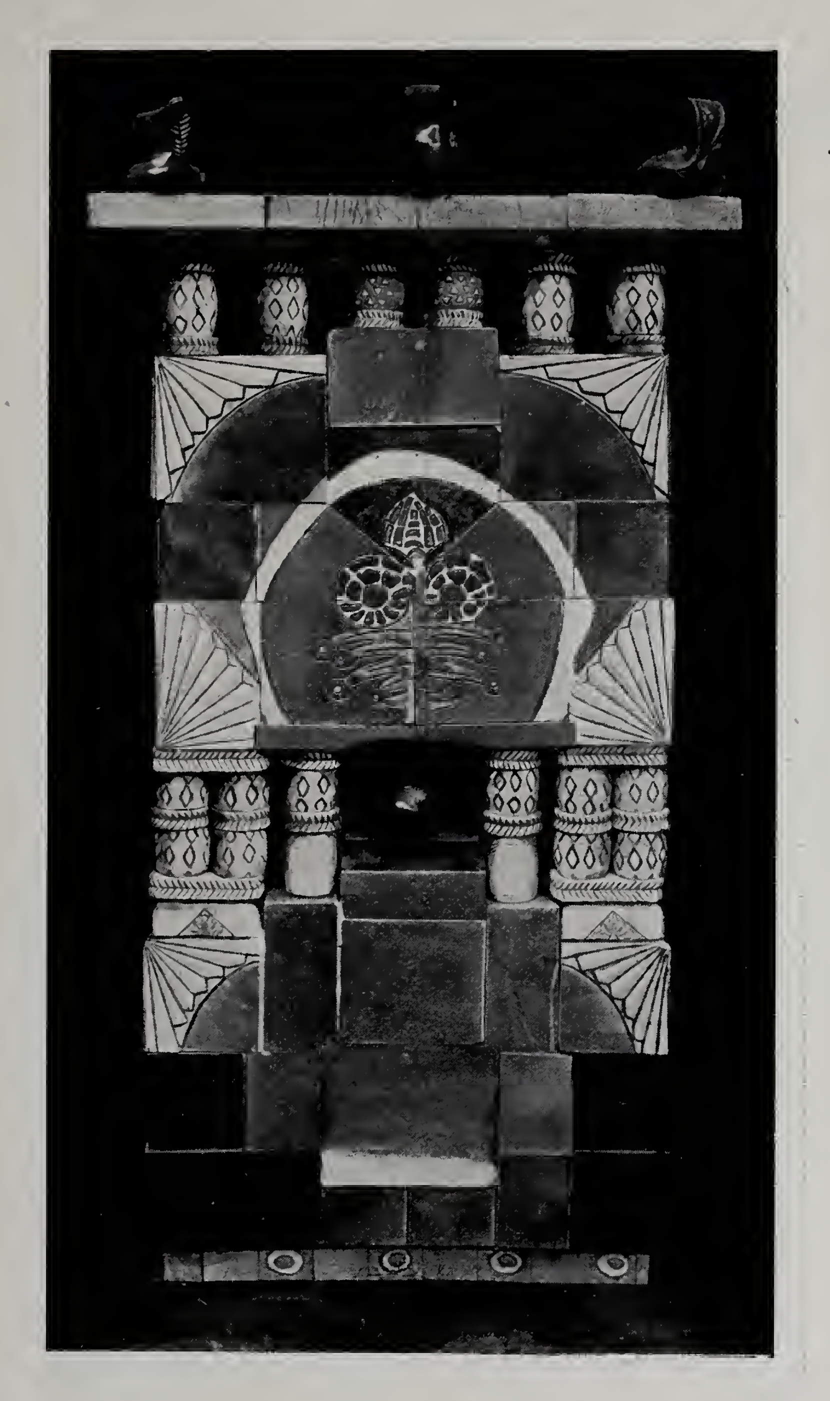
А. Оберъ.
Баба-Яга.



П. Досѣкинъ.
Марина.







А. Головинъ.
Изразцовая
печь.



А. Головинъ.
Маіоликовое
блюдо.

А. Головинъ.
Маіоликовое
блюдо.





Кн. П. Трубецкой.
Дѣти.



А. Головинъ
Умывальникъ изъ
маіолики и дерева.



Каминъ М. Врубеля. Мебель А. Головина.



Пано и дверь А. Головина. Шкафъ В. Васнецова.



А. Головинъ.
Братина.



А. Головинъ.
Кувшинъ.



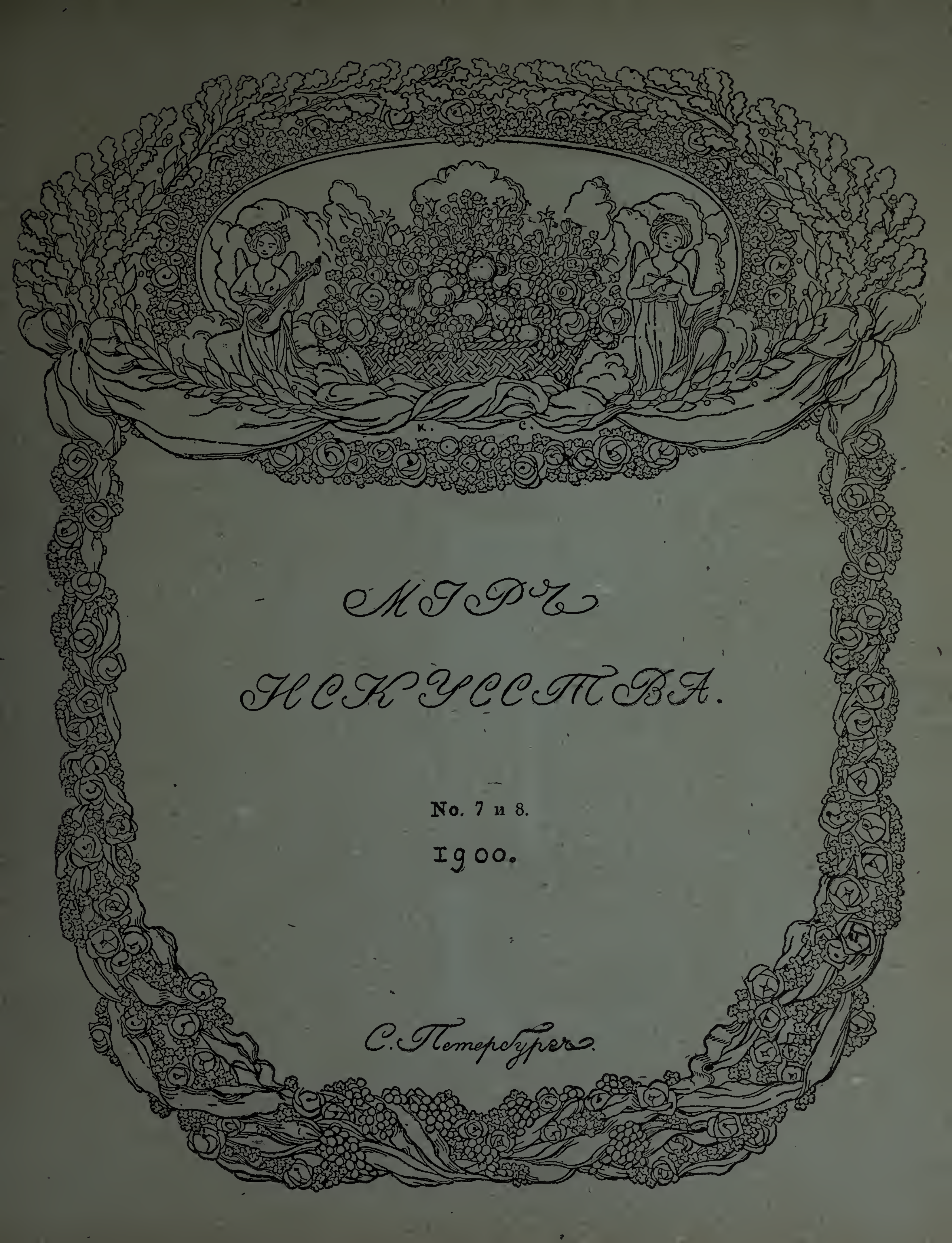
А. Оберъ. Бѣлый медвѣдь.

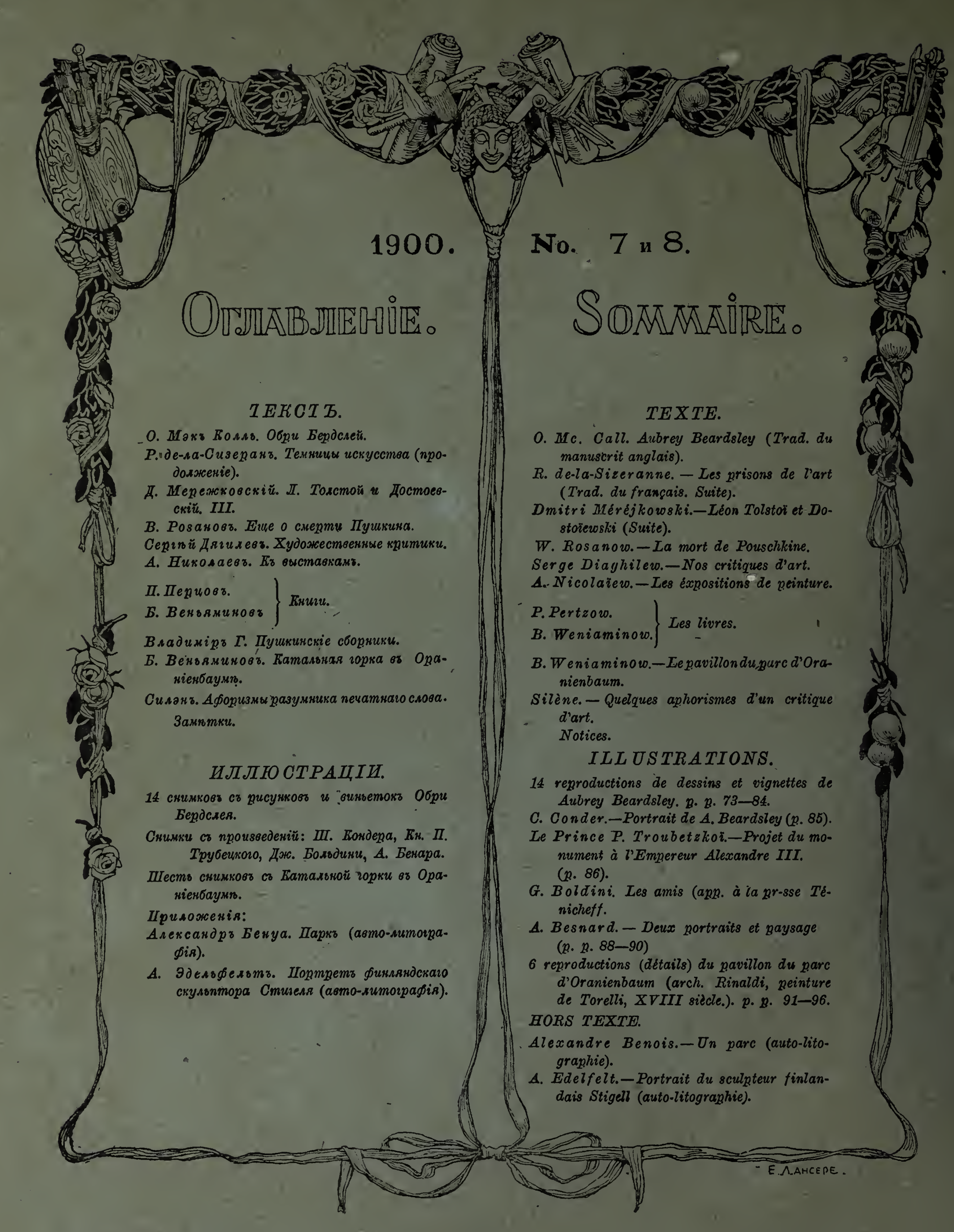


С. Малютинъ. Шкафъ.



Изразцовая лежанка А. Головина. Божница В. Васнецова.


К. С.
МІРЪ
ИСКУССТВА.
No. 7 и 8.
1900.
С. Петербургъ.



1900. No. 7 и 8.

Оглавленіе.

ТЕКСТЪ.

ИЛЛЮСТРАЦИИ.

Sommaire.

TEXTE.

ILLUSTRATIONS.

Е. Лансере.

Тип. Эд. Гоппе


ОБРИ
БЕРДСЛЕЙ

О. Бердслей. Иллюстрація къ поэмѣ А. Попа „Похищеніе локона“.



„Тогда, Белинда, если вѣрить слухамъ, ты, проснувшись, впервые прочитала любовную записку“.

Редакторъ „Міра Искусства“ попросилъ меня написать статью, которая, какъ добавленіе къ снимкамъ съ рисунковъ покойнаго Обри бердслей, могла-бы познакомить русскихъ читателей съ этимъ художникомъ, указать на причины появленія его творчества и на свойства его индивидуальности. Редакторъ обратился ко мнѣ потому, что я лично былъ знакомъ съ этимъ необыкновеннымъ юношею и наблюдалъ съ большимъ интересомъ, какъ другъ и какъ критикъ, его кратковременную дѣятельность, которая такъ внезапно началась и столь преждевременно кончилась.

Задача моя, однако, затрудняется тѣмъ обстоятельствомъ, что мнѣ приходится обращаться къ незнакомой и отдаленной публикѣ, и я совершенно не знаю, насколько ей извѣстна наша современная исторія искусства и что въ этой области не дошло до ея свѣдѣнія. Въ наше время быстраго международнаго общенія, частыхъ выставокъ и широкаго распространенія журналовъ бываютъ случаи, когда выдающійся человѣкъ скорѣе становится извѣстнымъ въ чужихъ краяхъ, чѣмъ дома. Я могъ-бы назвать нѣсколько англійскихъ живописцевъ, которые за-границей пользуются славой, но у себя сравнительно мало извѣстны.

Говоря о бердслей, я долженъ сказать, что небывалая быстрота, съ которою распространилась его слава, останется безпримѣрной въ моей памяти. Послѣ выпуска перваго номера „Studio", (въ которомъ были воспроизведены нѣкоторые изъ его рисунковъ), юноша, который былъ до тѣхъ поръ извѣстенъ нѣсколькимъ десяткамъ лицъ, сталъ вдругъ знаменитъ въ обѣихъ частяхъ свѣта, и очень возможно, что любители изящныхъ искусствъ въ Россіи, въ поискахъ за новыми талантами, обратили на него вниманіе одновременно съ началомъ его извѣстности на родинѣ. Для тѣхъ-же изъ читателей „Міра Искусства", которые не вполнѣ знакомы съ положеніемъ англійскаго современнаго искусства, я постараюсь описать, какое впечатлѣніе произвело появленіе бердслей въ Лондонѣ въ 1893 г., и какую часть общества (я говорю о небольшой части общества, которая особенно интересуется искусствомъ) его дарованіе поразило. Въ теченіе 8 или 9 послѣднихъ лѣтъ, мнѣ, какъ критику, близко приходилось наблюдать различныя художественныя теченія, увлекавшія за собою этотъ любопытный мірокъ, быструю смѣну подъема и упадка интереса къ нимъ и внезапныя перемѣны въ художественныхъ направленіяхъ. Ничто такъ не странно для такого наблюдателя, какъ неожиданность, съ которою какое-нибудь движеніе внезапно прекращается, исчезаетъ изъ круга пылкихъ стремленій молодежи, или, скрываясь на время во мракѣ, позднѣе опять появляется. Школа, въ которой ожидали-бы увидѣть появленіе блестя-



О. Бердслей.
Иллюстрація къ поэмѣ А. Попа „Похищеніе локона".

„Вотъ туалетъ. На немъ въ мистическомъ порядкѣ стоитъ рядъ серебряныхъ сосудовъ. Жрица алтаря тщеславія трепеща приступаетъ къ своему дѣлу".

щихъ учениковъ, стоитъ пустая, поиски принимаютъ другое направленіе, и другія идеи, не находившія дотолѣ никакой поддержки и лишенныя силы, начинаютъ энергично пробивать себѣ путь и одерживать побѣды исключительно вслѣдствіе того, что новыя лица являются ихъ поборниками. Такъ, напр., слово „реализмъ" вдругъ находитъ себѣ общую отзывчивость лишь потому, что появилось нѣчто интересное въ области искусства, оправдывающее такое названіе. На слѣдующій же день критика порицаетъ и треплетъ всю школу, потому что болѣе пылкая личность подняла флагъ съ написаннымъ на немъ словомъ „воображеніе", и надежда, такъ часто обманываемая, снова ободряется, и всѣ вѣрятъ, что магическое слово, наконецъ, произнесено. Стоитъ комунибудь сказать: „орнаментъ" и многіе пытливые умы останавливаются, мѣняютъ направленіе и слѣдуютъ за новымъ сигналомъ. За малѣйшимъ измѣненіемъ центра тяжести въ искусствѣ слѣдуетъ несоразмѣрное нарушеніе доктринъ. Если современная пресса, съ своей стороны, еще усиливаетъ эти нарушенія, то результатомъ сего является, что вчерашнее искусство, иногда мало чѣмъ отличающееся отъ сегодняшняго, третируется съ презрѣніемъ и предается временному забвенію.



О. Бердслей.
Иллюстрація къ поэмѣ А. Попа „Похищенный локонъ".

„Отдайте мнѣ локонъ", закричала она и все вокругъ нея повторило: „отдайте локонъ". Свирѣпый Отелло не требовалъ такъ страшно злосчастнаго платка".

Такія измѣненія слѣдовали одни за другими особенно быстро въ послѣднія десять лѣтъ. Вотъ здѣсь! вотъ тамъ! повторялось на всѣ лады при первомъ появленіи чего-либо новаго, и кое-что изъ этого новаго иногда дѣйствительно заслуживало нѣкотораго вни-



О. Бердслей.
Рисунокъ для обложки.

манія, но, въ общемъ, теоретическимъ спорамъ придавалось гораздо большее значеніе, чѣмъ это требовалось обстоятельствами.

Исходный пунктъ настоящаго очерка — происшедшее двадцать лѣтъ тому назадъ открытіе галлереи Гровенора и затѣмъ появленіе великаго художника Сэра Эдуарда Бернъ-Джонса. Преобладаніе воображенія въ искусствѣ прерафаэлитовъ, исчезнувшее вмѣстѣ съ Россетти, снова появилось на свѣтъ и произвело поражающее впечатлѣніе. Тогда передовая часть общества была полна энтузіазмомъ и можно было ожидать, что въ этой атмосферѣ пылкаго восхищенія новобранцы изъ одаренныхъ современныхъ дѣятелей въ области искусства примкнутъ къ прерафаэлитамъ. Однако, случилось иначе: новобранцы присоединились къ союзнымъ силамъ, руководителемъ которыхъ былъ Вилліамъ Морисъ, архитекторъ и составитель рисунковъ для различныхъ образцовъ прикладного искусства. Вопреки всякимъ ожиданіямъ, новое направленіе не породило ни художниковъ, ни рисовальщиковъ. Во всякомъ случаѣ, совершенно незамѣченнымъ осталось появленіе нѣкоторыхъ, вродѣ Рикеттса и Шаннона, талантливыя произведенія которыхъ теперь только начинаютъ пріобрѣтать извѣстность.

Какъ разъ въ періодъ передъ появленіемъ Бердслей, изданіе этихъ художниковъ, „The Dial“, сдѣлало ихъ извѣстными небольшому кружку любителей искусства, и ихъ иллюстраціи къ „Daphnis and Chloe“ появились почти тогда же, когда и первыя произведенія Бердслей. Одно время, могло казаться, что направ-

леніе прерафаэлитовъ нашло себѣ послѣдователей въ третьемъ поколѣніи, но въ дѣйствительности, когда почти 10 лѣтъ спустя послѣ открытія галлереи Гровенора, былъ основанъ въ 1886 г. новоанглійскій клубъ искусства, стало ясно, что руководящее вліяніе на молодежь было иного рода. Ихъ идолами были Уистлеръ, Дегазъ, Монэ и бастіенъ-Лепажъ. Клаузенъ и Латангъ (Lathange) были самые ярые послѣдователи вышеназванныхъ художниковъ; къ такимъ-же ревностнымъ поклонникамъ новой французской школы слѣдуетъ причислить Уильсона Стира, талантливаго пейзажиста-импрессіониста, Вальтера Сикертъ, затѣмъ художниковъ изъ Гласго, вродѣ Гётри, сформировавшагося подъ тѣмъ-же вліяніемъ французовъ и Уистлера. Въ то-же время Сарджентъ, ученикъ Каролюса Дюрана, былъ руководителемъ въ портретной живописи. Словомъ, рѣшительно на всемъ сказывалось французское вліяніе.

Слѣдуетъ помнить, что во время этого вліянія импрессіонистическаго реализма, господствовавшія тенденціи въ живописи противились изображенію сюжетовъ драматическаго или фантастическаго характера, и въ искусствѣ не удѣлялось мѣста ни вымыслу, ни сказкамъ. Всѣ произведенія подобнаго рода были признаны „книжными", т. е. навѣянными литературою, а не чистымъ искусствомъ. Любимою доктриною было, что человѣкъ долженъ рисовать только то, что дѣйствительно находится передъ его глазами въ природѣ, и участіе воображенія ограничивалось однимъ выборомъ матеріала. Согласно такому взгляду, единственно достойными предметами живописи считались портреты, пейзажи и сцены, наблюдаемыя на улицахъ, на дорогахъ, въ театрахъ.

Такая узкая теорія могла господствовать въ искусствѣ, пока не было яркихъ и талантливыхъ пред-



О. Бердслей.
„Смерть Пьерро".

„Какъ только занялась заря, Пьерро заснулъ послѣднимъ сномъ. Тогда потихоньку, на цыпочкахъ, молча поднялись по лѣстницѣ и вошли въ комнату комедіанты Арлекинъ, Панталеоне, Дотторе и Коломбина. Они съ большой любовью вынесли на плечахъ бѣлаго Пьерро, и никто не знаетъ куда".

ставителей другого направленія. Возмездіе скоро явилось, и любопытство всѣхъ обратилось къ изученію поэтическихъ замысловъ Чарльса Шаннона и Чарльса Кондера, а также къ страннымъ фантастическимъ образамъ Обри Бердслей.

Послѣ вышеизложеннаго становится понятнымъ, съ какимъ горячимъ энтузіазмомъ должно было быть привѣтствовано всякое новое воззваніе къ „воображенію", а тѣмъ болѣе такая острая, смѣлая и неожиданная пропаганда въ пользу могущества фантазіи, какую мы находимъ въ произведеніяхъ Бердслея. Этотъ юноша далъ намъ въ своихъ рисункахъ образцы искусства, которое не было плодомъ мучительной подготовки, искусства, чуждаго слѣпому поклоненію природѣ, изученію модели, законамъ перспективы и лишеннаго могущества красокъ. Онъ говорилъ перомъ и чернилами такъ-же, какъ другіе словами. Изображая особый міръ своихъ человѣчковъ, онъ былъ вѣренъ природѣ лишь на столько, чтобы понятно выразить идею и придать созданіямъ своей фантазіи, помощью своеобразной извилистости линій и необычайно умѣлаго примѣненія пятенъ и пунктира, ту скурильную, но выразительную гримасу, которая ему нравилась и соотвѣтствовала его намѣреніямъ.



О. Бердслей.
Иллюстрація къ поэмѣ А. Попа „Похищеніе локона".

„Ей снится блестящій юноша. Склонясь къ ней, онъ шепчетъ, ей грезится, что онъ шепчетъ ей".

II.

Мое первое знакомство съ этимъ удивительнымъ художникомъ произошло черезъ профессора Броуна, который тогда былъ въ Вестминстерской школѣ искусствъ.

Бердслей представился сэру Эдуарду Бернъ-Джонсу и показалъ ему одинъ изъ своихъ рисунковъ. Сэръ Эдуардъ посовѣтовалъ ему изучать живопись подъ руководствомъ профессора Броуна, находя, безъ сомнѣнія, что трезвый натурализмъ этого прекраснаго учителя съумѣетъ умѣрить мечтательный и подражательный характеръ дарованія молодого художника. Вскорѣ послѣ этого, г. Россъ, который былъ однимъ изъ первыхъ открывшихъ талантъ въ Бердслей, пригласилъ меня для знакомства съ нимъ. Это было въ декабрѣ 1892 г.

Бердслею было тогда 19 или 20 лѣтъ. Блѣдное и худое лицо его уже тогда носило признаки развившейся впослѣдствіи чахотки. Подтверждали подобное предположеніе также лихорадочный взглядъ, торопливость движеній, примѣты, часто сопровождающія эту болѣзнь. Гладко выбритое, съ впалыми щеками, и съ странною бахромкою волосъ, опущенною низко на лобъ, лицо его было привлекательно и отличалось необыкновенною подвижностью.

Хорошее понятіе объ его наружности можно составить по его собственной маленькой каррикатурѣ, помѣщенной въ концѣ изданія „50 рисунковъ Обри Бердслей", и по портрету французскаго художника Бланша. Онъ былъ нервенъ, но нисколько не застѣнчивъ, говорилъ нетерпѣливо, почти сердито и отрывисто, съ озабоченнымъ видомъ молодого человѣка, полнаго своихъ собственныхъ мыслей и равнодушнаго ко всему остальному. Болѣе зрѣлые люди, привыкшіе обсуждать предметы съ осмотрительностью, часто смущались его рѣзкою манерою выражать свое сужденіе и тою страстностью, съ которою онъ увлекался всѣмъ, что было утонченно, шаловливо, остроумно и вычурно по экспрессіи. Но и они, несмотря на пренебрежительное отношеніе молодого художника ко многому такому, что они привыкли уважать, съ



О. Бердслей.
Обложка для журнала „The Savoy".





О. Бердслей.
Виньетка.

любопытствомъ присматривались къ проявленіямъ новаго генія, пробивающаго себѣ, хотя зигзагами, новый, увѣренный и скорый путь черезъ бездны и пропасти. было, по истинѣ, удивительно, что юноша въ его лѣта былъ столь богатъ познаніями по литературѣ и искусству. Въ его познаніяхъ, конечно, были значительные пробѣлы относительно массы обыкновенныхъ вещей, но его инстинктивная отзывчивость ко всему живому, во всѣхъ областяхъ искусства, включая сюда и музыку, и его широко одаренная артистическая натура замѣняли ему усидчивое изученіе предметовъ.

Нѣсколько дней спустя, въ квартирѣ тогоже друга, бердслей показалъ мнѣ множество своихъ рисунковъ; изъ нихъ нѣкоторые впослѣдствіи появились въ Studio. Тамъ были тонкія продолговатыя фигуры подобно „Les Revenants de musique", отдѣльныя страницы къ Зигфриду, странная процессія, которая входитъ съ подарками къ Madame Cigale, портреты Мантеньи и Золя, цѣлый міръ фантастичныхъ видѣній, изображенныхъ тонко-сотканными линіями и остроумно расположенными пятнами. Трудно сказать, что больше всего меня поразило съ перваго раза: творческая фантазія или удивительное мастерство рисунка. Но я вернусь къ обсужденію всѣхъ этихъ сторонъ подъ-конецъ своего очерка.



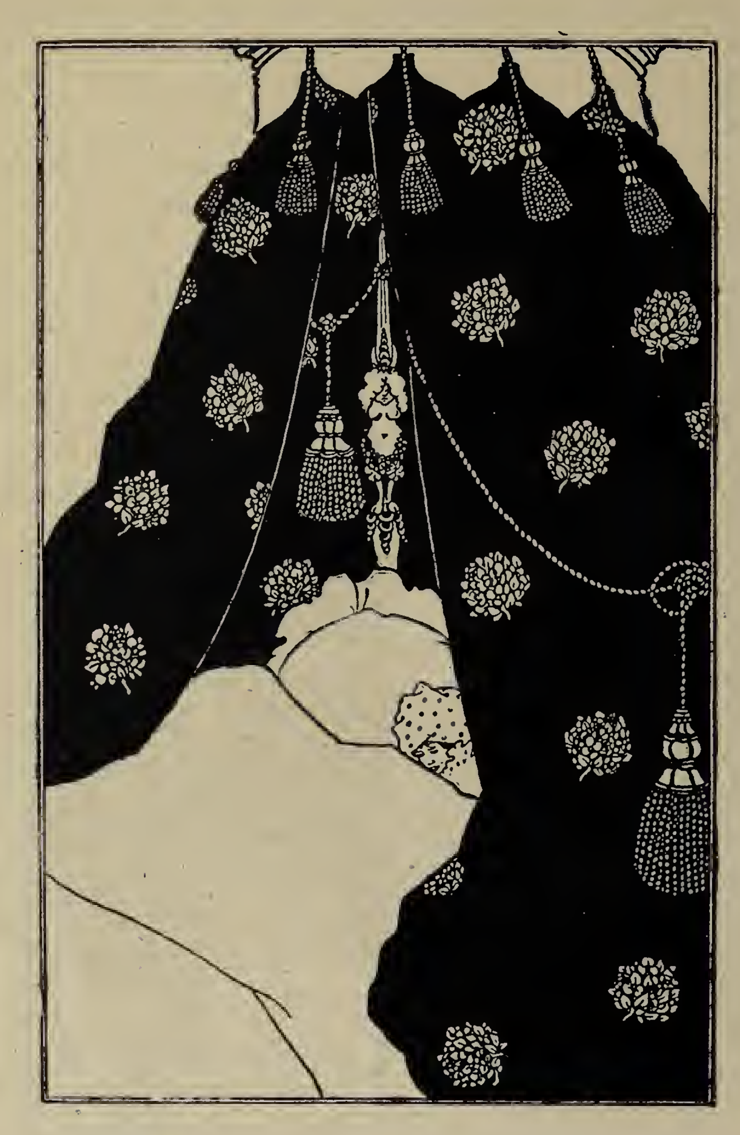
О. Бердслей.
Виньетка для журнала „The Yellow Book".

Въ это время „Смерть Артура" уже приготовлялась къ печати. Это былъ первый значительный заказъ, полученный художникомъ, и онъ былъ радъ, въ началѣ своей дѣятельности, имѣть работу и ту скромную плату, которую она давала, такъ какъ для того, чтобы испытать счастіе на поприщѣ искусства, онъ оставилъ коммерческую службу. Но время шло, а нужно было приготовить сотни рисунковъ для трехъ толстыхъ томовъ, и при его быстро смѣнявшихся настроеніяхъ такая работа дѣлалась все болѣе обременительной, отнимая у него и время, и энергію, которыя онъ охотнѣе потратилъ-бы на болѣе быстро исполнимыя задачи.

Къ счастью, появленіе его рисунковъ въ Studio съ благосклонной статьей г. Пенрелля разрѣшило вопросъ. Послѣ этого ему пришлось только выбирать

между предложеніями и свободно развивать талантъ по своему желанію. Слѣдующіе затѣмъ мѣсяцы были, я думаю, самыми счастливыми въ его жизни. Онъ въ первый разъ посѣтилъ Парижъ, и я его видѣлъ тамъ полнымъ счастья отъ успѣха и проектовъ на будущее время.

Въ слѣдующее лѣто, въ деревнѣ, недалеко отъ Діеппа, составился планъ журнала „The Yellow Book", и съ апрѣля 1894 г. журналъ началъ выходить по четыре раза въ годъ. Джонъ Лэнъ былъ издателемъ, Гарлэндъ завѣдывалъ литературнымъ отдѣломъ, а бердслей — художественнымъ. Это было для него самое подходящее. Рядомъ съ короткими разсказами и очерками печатались рисунки, не какъ иллюстрація къ тексту, а независимо отъ него. Такъ какъ журналъ выходилъ черезъ каждые три мѣсяца, то издательская работа не была обременительна, и бердслею была дана полная возможность познакомить публику съ своимъ дарованіемъ. Для того-же издателя онъ составилъ иллюстраціи къ „Саломіи", поэмѣ Уальда, и множество рисунковъ, виньетокъ и заглавныхъ листовъ къ поэтическимъ и беллетристическимъ изданіямъ.



О. Бердслей.
Иллюстрація изъ журнала „The Yellow Book".

Вскорѣ, и притомъ въ самомъ разгарѣ возбужденнаго въ публикѣ удивленія, любопытства и ужаса, сотрудничество бердслея въ „The Yellow Book" прекратилось, но появился другой періодическій журналъ такого-же типа, издателемъ котораго былъ Смитерсъ, а редакторомъ Симонсъ. Это былъ „The Savoy", въ которомъ были напечатаны самыя замѣчательныя произведенія бердслей, не только графическія, но и литературныя.

Его фигура живо запечатлѣлась въ моей памяти, когда онъ, однажды вечеромъ, пробирался черезъ игорную комнату Казино въ Діеппѣ съ рукописью од-

ной изъ своихъ статей подъ мышкой. Статья, носившая названіе „Under the hill", была экстравагантной варіаціей на тему „Венера и Тангейзеръ", и не могло быть ничего болѣе любопытнаго, какъ сопоставленіе пестрой толпы съ массой фантастичныхъ образовъ, наполнявшихъ его портфель, когда этотъ мрач-



О. Бердслей.
„Слуги несли вазы съ фруктами".

ный юноша съ видомъ важной торопливости проходилъ черезъ комнату, чтобы поправить галстукъ у зеркала. Онъ проводилъ меня до парохода, отходившаго въ полночь, и то былъ одинъ изъ послѣднихъ дней, когда я видѣлъ эту привлекательную личность, которая, подобно кометѣ изъ другого, демоническаго міра, столь быстро сгорѣла на нашемъ небѣ. Поспѣшность, съ которою онъ жилъ и работалъ, соотвѣтствовала быстрому развитію его болѣзни, такъ рано унесшей

его въ могилу, послѣ періодовъ упадка силъ, чередовавшихся съ періодами кажущагося выздоровленія. Онъ много разъ бывалъ за-границей, а послѣднее время жилъ въ Ментонѣ, гдѣ и умеръ весной 1898 года. Творческая горячка не покидала его до самой смерти, и для своего новаго издателя онъ сдѣлалъ иллюстраціи къ поэмѣ Попа „The Rape of the Lock“, къ „Лизистратѣ“ Аристофана и къ „Volpone“ бенъ Джонсона, которыя не только не обнаруживали упадка творческихъ способностей, но, напротивъ, ярко свидѣтельствовали о постоянно развивавшемся талантѣ. Онъ прожилъ цѣлую жизнь въ промежутокъ пяти лѣтъ, онъ далеко опередилъ многихъ, которые вступили на художественное поприще задолго до него и покончилъ свою дѣятельность въ періодъ полнаго разцвѣта.

Его могильная плита закрыла рѣдкій источникъ непокорнаго вдохновенія и только-что созрѣвавшій талантъ.

О. Мэкъ Колль.

Твикенгамъ, Англія.

(Окончаніе слѣдуетъ.)



О. Бердслей.
Собственный портретъ.

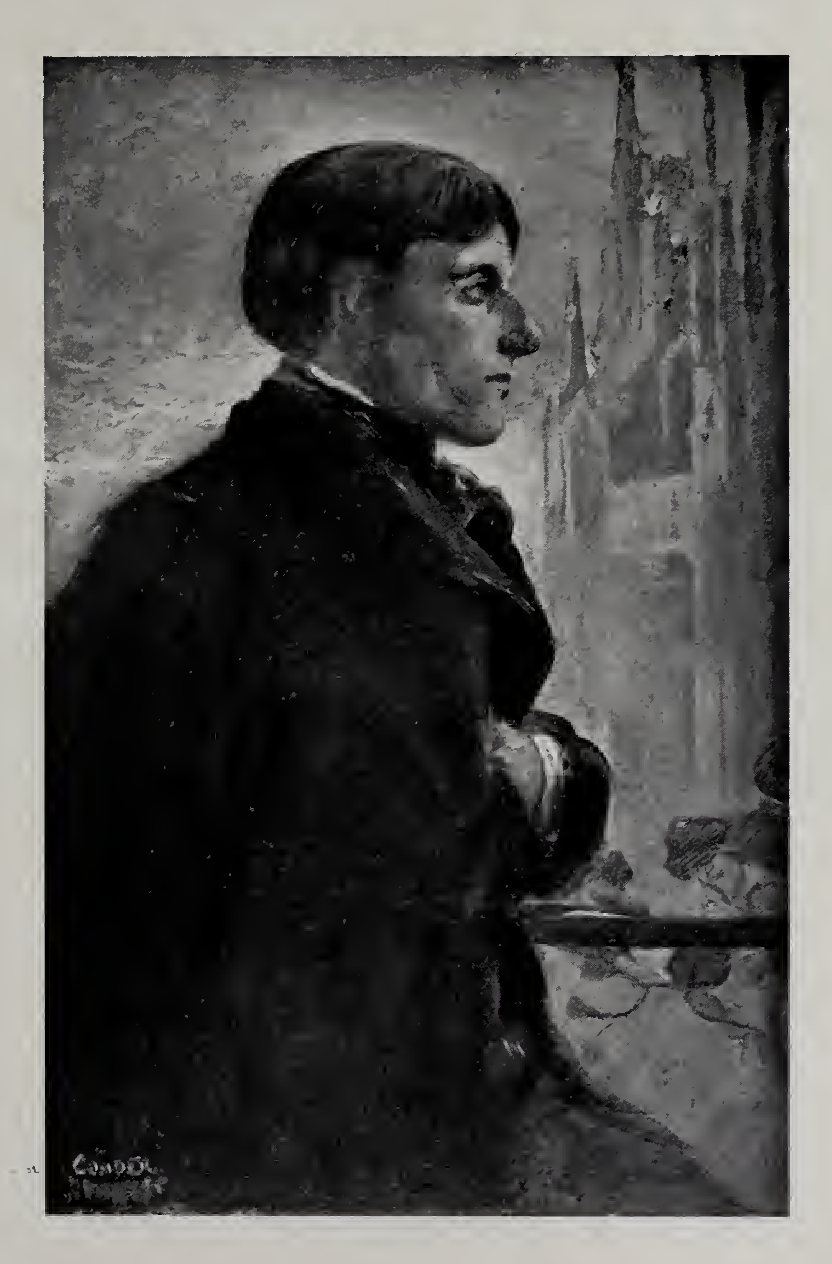


Темницы искусства.

(Р. де-ла-Сизерана). *(Продолженіе).*

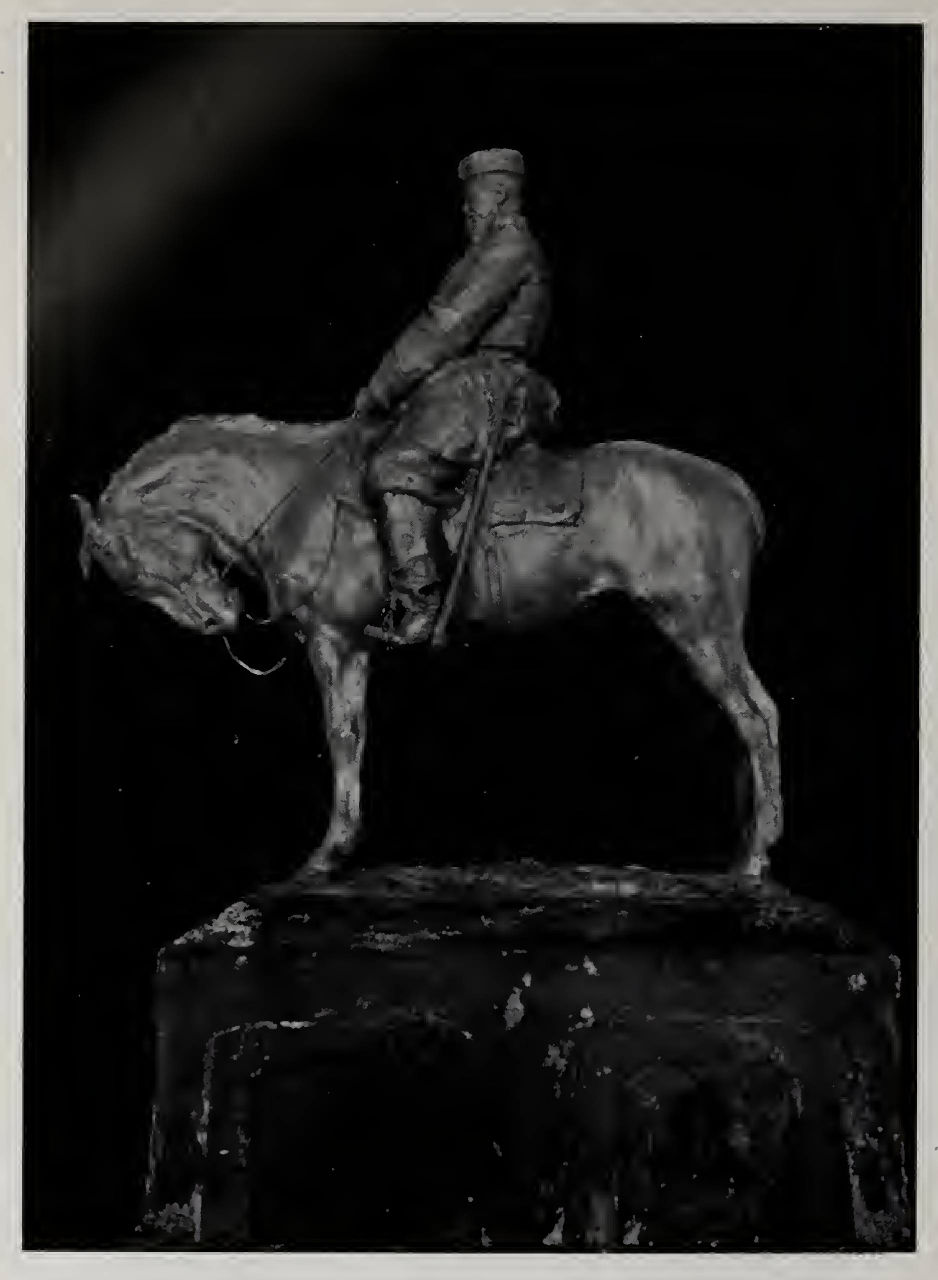
II.

Что же дѣлается съ произведеніями искусства, заключенными въ темницы? Чтобы отвѣтить на этотъ вопросъ, воспроизведемъ въ нашемъ умѣ всѣ тѣ впечатлѣнія, которыя оставили въ насъ посѣщенія различныхъ уголковъ Европы. Конечно, мы не говоримъ здѣсь о тѣхъ произведеніяхъ искусства, которыя сами по себѣ составляютъ художественное цѣлое и которыя и созданы для того, чтобы въ стѣнахъ закрытаго помѣщенія, въ глубинѣ залъ, вдали отъ дѣйствительной жизни, воспроизводить красоты внѣшняго міра. Такое произведеніе, хотя и вырванное изъ создавшей его среды и заключенное въ золотую рамку, можетъ вездѣ одинаково нравиться. Дѣло идетъ не о картинахъ. Для нихъ музей годится такъ-же, какъ и вся-



Ш. Кондеръ. Портретъ О. Бердслей.

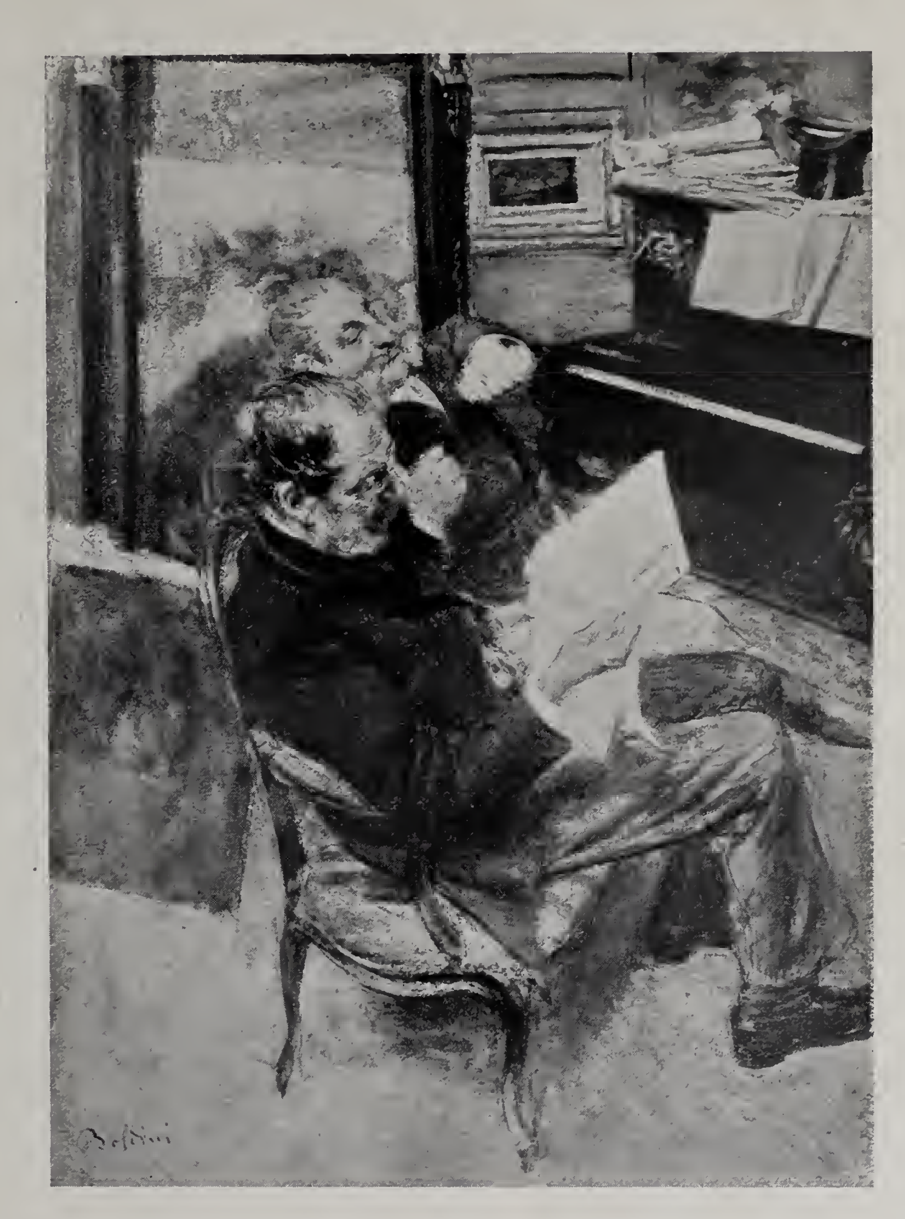
кое другое закрытое помѣщеніе. Трудно представить себѣ что-нибудь болѣе нелѣпое и неэстетичное, какъ выставки подъ открытымъ небомъ въ XVII и XVIII вѣкѣ, когда Лебрёнъ выставилъ на дворѣ Ришельевскаго дворца свой „Passage du Granique“, а Академія св. Луки развѣсила свои шедёвры на площади Дофина, на пути слѣдованія религіозной процессіи въ праздникъ Тѣла Господня. Разумѣется, для картины далеко не все равно, какъ она будетъ выставлена и откуда будутъ смотрѣть на нее. Расположеніе историческихъ картинъ въ залахъ, свидѣтеляхъ изображаемыхъ событій, и строгая гармонія красокъ въ обстановкѣ этихъ залъ—играютъ большую роль, рельефнѣе оттѣняя внутреннее достоинство картинъ. Тишина и уединеніе тоже много значатъ. Сколько художественныхъ произведеній, благоговѣйно хранимыхъ въ частныхъ коллекціяхъ, потеряли бы, очутившись въ пестрой массѣ картинъ Луврской галлереи! И когда приходится, ради изученія какого-нибудь произведенія, сокрытаго отъ нескромныхъ взоровъ толпы, пускаться въ далекій путь, то развѣ трудности пути, преодолѣнныя препятствія и, наконецъ, сосредоточеніе



Кн. П. Трубецкой.
Проэктъ памятника
Императору Александру III.

всѣхъ умственныхъ силъ на одномъ предметѣ не усплятъ впечатлѣнія отъ его красотъ!

болѣе того; если произведеніе остается тамъ, гдѣ оно впервые увидѣло свѣтъ, въ той средѣ, выраженіемъ которой оно явилось, и которую оно прославило, развѣ не бываетъ, что оно, какъ фокусъ оптическаго стекла, поглощаетъ въ себѣ и отражаетъ различныя воспоминанія, навѣянныя имъ? Развѣ могучій геній Фра-Анжелико не выступаетъ предъ нами ярче въ убогой кельѣ его монастыря, чѣмъ въ знаменитомъ „Вѣнчаніи богородицы", очутившемся, къ несчастію, въ центрѣ Парижа? И развѣ всѣ картины Рембрандта, красующіяся въ различныхъ музеяхъ Европы, могутъ произвести такое впечатлѣніе, какое получается при взглядѣ на портреты бургомистра Сикста и его жены, въ продолженіе двухсотъ сорока лѣтъ благоговѣйно хранимые въ одной и той-же семьѣ, въ старинной, маленькой гостиной, на берегу канала, который катитъ свои тихія, спокойныя, какъ души самихъ горожанъ, воды, усѣянныя безшумно падающими съ деревъ листьями, которые не въ состояніи замутить ихъ зеркальной поверхности, какъ



Дж. Больдини. Друзья (собств. кн. Тенишевой въ СПБ.).

А. Бенаръ. Портретъ Режанъ.



жизненныя треволненія не могутъ смутить и омрачить душевнаго мира обитателей этого городка!.. И если путешественникъ, спускаясь съ озера Верхняго Дофинэ въ долину Graisivaudan, случайно забредетъ по дорогѣ, за неимѣніемъ другихъ развлеченій, въ маленькую церковь, обросшую плющемъ и виноградомъ, въ деревнѣ de la Tronche, какъ сильно забьется его сердце при взглядѣ на изображеніе богородицы съ Младенцемъ на рукахъ, въ серьезной задумчивости приложившимъ перстъ къ устамъ? Какъ сильно впечатлѣніе, сравнительно съ тѣмъ, что получается отъ созерцанія цѣлаго ряда Мадоннъ, выставленныхъ въ галлереяхъ Дорія, боргезэ и Питти? Насколько убожество окружающей обстановки и

неожиданность находки ярче оттѣняютъ красоты этого шедёвра Эбера, явившагося плодомъ благочестиваго обѣта, навѣяннаго патріотизмомъ и выполненнаго его геніемъ на томъ самомъ мѣстѣ, гдѣ обѣтъ былъ данъ!

Но мы говоримъ не о картинахъ. Помѣщая картину въ музей, мы не отнимаемъ ея ни у площади, ни у сада, ни у церкви, ни у рѣки. Она можетъ очень выиграть, будучи извѣстнымъ образомъ помѣщена въ залѣ, во дворцѣ или въ часовнѣ. Она не утратитъ всей своей прелести въ музеѣ. Мы говоримъ лишь о произведеніяхъ, созданныхъ для украшенія, необходимыхъ для сохраненія гармоніи въ извѣстномъ сочетаніи предметовъ. Мы говоримъ о тѣхъ произведеніяхъ, которымъ необходимы свѣтъ и тѣни, которыя должны плыть въ общемъ жизненномъ потокѣ, должны жить среди толпы, чтобы скрашивать ея существованіе, чтобы накладывать на жизнь извѣстный отпечатокъ, чтобы дать данной мѣстности опредѣленную физіономію. Мы говоримъ объ аркахъ, фасадахъ, барельефахъ, фонтанахъ, мостахъ, столбахъ, алтаряхъ и гробницахъ. Мы говоримъ о тѣхъ скульптурныхъ произведеніяхъ, которыя должны оживлять мѣстность, какъ статуи, окаймлять поля, какъ Термы, олицетворять побѣды, какъ колонны, и напоминать о чудесахъ, какъ церкви; которыя, наконецъ, должны царить надъ городомъ и восхищать взоры гражданъ, какъ нѣкогда фрески Парѳенона съ „Великими Панаѳинеями".



А. Бенаръ.
Портретъ.

Вотъ тѣ произведенія, которыя, будучи созданы внѣ стѣнъ музеевъ и ранѣе ихъ основанія, должны играть роль въ жизни, придавая ей извѣстную окраску. Приведемъ самый яркій примѣръ: Панаѳинеи на Парѳенонѣ въ эпоху ихъ наибольшей славы. Межъ тѣмъ, какъ весь городъ погруженъ въ дѣла, въ удовольствія, въ политику, картина этой процессіи, совершающейся лишь разъ въ три года, неизмѣнно красуется на стѣнахъ храма, и каждый аѳинянинъ, кинувъ взоръ на Акрополь, видитъ свое изображеніе, которое останется на стѣнахъ святилища. Онъ мысленно говоритъ себѣ, что копія переживаетъ оригиналъ, статуя — человѣка, великое твореніе — самый культъ, жрецъ—божество. Его образа, воплощеннаго въ мраморномъ изваяніи, тамъ, на этихъ фрескахъ, не коснется рука временъ. Эти колѣни, крѣпко сжимающія склонившаго на бокъ голову коня, никогда не согнутся; эти щеки никогда не провалятся, этотъ станъ всегда останется столь же гибкимъ; эти кони никогда не падутъ; и для грядущихъ поколѣній вѣчно останется тайной, подпали-ли когда-нибудь эти люди подъ общій законъ разрушенія. Безъ сомнѣнія, этотъ мраморъ живетъ лишь въ нашемъ воображеніи, но тотъ приливъ жизненной энергіи, который мы ощущаемъ при его созерцаніи, вполнѣ реаленъ.



А. Бенаръ.
Портъ (Люксембургск. муз. въ Парижѣ).

Конечно, это — лишь блѣдные призраки человѣчества, но человѣчество исчезаетъ съ лица земли, а эти призраки, запечатлѣнные на стѣнѣ рукою генія, вѣчны, какъ вѣчны горы, окутывающія далекій горизонтъ, какъ вѣчны звѣзды, къ которымъ, съ наступленіемъ вечера, обращаются взоры этихъ мраморныхъ изваяній...

Уберите эти произведенія изъ жизни, отъ взоровъ толпы, и помѣстите ихъ въ музей,—что тогда съ ними будетъ? Чтобы убѣдиться въ этомъ, взглянемъ, что сталось съ „Elgin marbles" въ ихъ роскошной лондонской резиденціи. Мрачный, какъ темница; своими безчисленными колоннами похожій на храмъ; точно театръ, лишенный золотыхъ украшеній на фронтонѣ, окутанный туманами, тѣснимый со всѣхъ сторонъ сосѣдними домами, — такова темная громада британскаго Музея.



Внѣшній видъ катальной горки въ Ораніенбаумѣ, съ акв. Александра Бенуа.

Здѣсь-то томятся въ заключеніи боги древности. Сырой газонъ, да нѣсколько летающихъ вокругъ голубей — вотъ единственныя свѣтлыя точки на мрачномъ фонѣ этой картины, покрытой слоемъ сажи. Когда древніе строили храмъ для идоловъ, отнятыхъ у враговъ, они, по крайней мѣрѣ, выбирали для этой цѣли красивую мѣстность, гдѣ бы новые боги могли акклиматизироваться, гдѣ бы имъ хорошо жилось, которая бы примирила ихъ съ ихъ тюремщиками.

Тутъ мы не видимъ ничего подобнаго. Невольно представляешь себѣ цвѣтущій Акрополь подъ необъятнымъ сводомъ вѣчно - голубого неба, въ

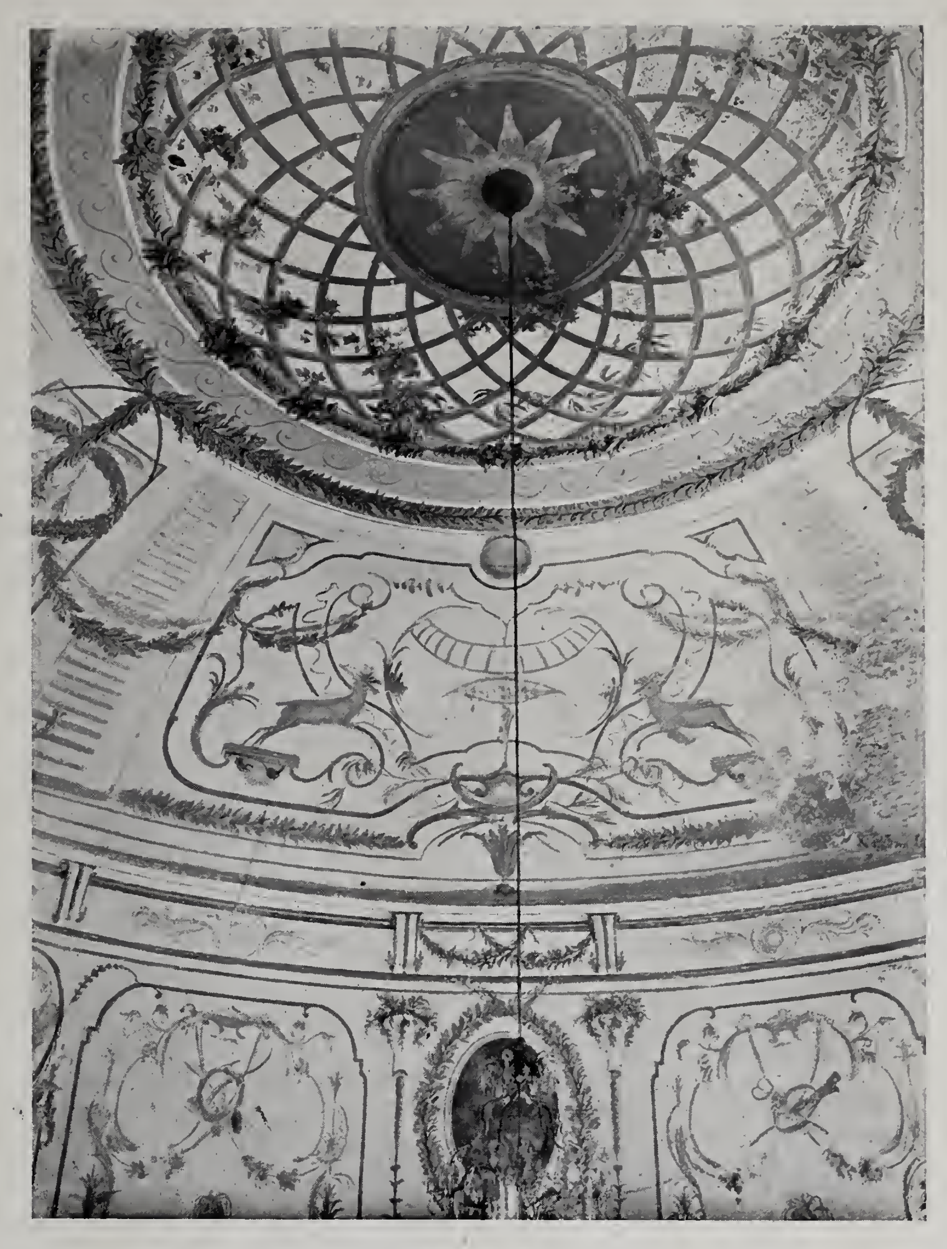
золотистыхъ лучахъ солнца, освѣщающаго на далекомъ горизонтѣ горы, славныя своимъ медомъ и мраморомъ, и заливы, свидѣтелей великихъ побѣдъ. Передъ глазами невольно возстаютъ цвѣтущія равнины, сосновыя и оливковыя рощи, колеблющіяся подъ легкимъ дуновеніемъ вѣтра, укромныя тропинки, вьющіяся между кактусами и алоями, ведущія эстетовъ къ мирному жилищу безсмертныхъ.

А здѣсь, подъ дождливымъ, сырымъ небомъ, ничто не въ состояніи наполнить душу сладостнымъ восторгомъ, навѣять тихую грусть. На черныхъ мраморныхъ столахъ высятся останки колоссовъ, нѣкогда красовавшихся на Парѳенонѣ: Геліоса, Тезея, Прозерпины, Цереры, Силена, Прометея, Минервы, Нептуна, Амфитриты, Кекропса, Меркурія... Сердце сжимается при взглядѣ на эти жалкія статуи, обезображенныя, подобно тѣмъ холоднымъ трупамъ, что выставляются на мраморныхъ плитахъ Морга. Если уже вѣра въ могущество этихъ боговъ не привлекаетъ болѣе толпы вѣрующихъ, они все же продолжаютъ властвовать надъ міромъ силою своей красоты. А между тѣмъ, на нихъ лежитъ печать какого-то неслыханнаго поруганія. Всѣ обезглавлены, за исключеніемъ Тезея, который простираетъ свои изуродованныя руки, точно нищій гдѣ-нибудь за угломъ въ переулкѣ. Ихъ головы скатились съ плечъ, и, можетъ быть, нѣкоторые



Катальная горка въ Ораніенбаумѣ.

изъ этихъ царственныхъ ликовъ, созданныхъ для лобзаній богинь, поглотились водами Пирея и достались въ добычу какой-нибудь губкѣ, которая сосетъ ихъ своими нечистыми устами!.. Съ нихъ совлекли ихъ пышныя одежды, отняли эмблемы ихъ божественной власти, которыя они держали въ рукахъ. То тутъ, то тамъ на ихъ тѣлахъ зіяютъ трещины, которыхъ ихъ похитители не сумѣли задѣлать, которыя благоговѣйно обмываются сторожами музея и свидѣтельствуютъ о совершенномъ святотатствѣ съ нѣмымъ краснорѣчіемъ сломаннаго замка у раскрытой сокровищницы...



Катальная горка въОраніенбаумѣ.

Взглянувъ на стѣны, мы увидимъ, что изображенія участниковъ „Великихъ Панаѳиней“ выставлены подъ стекломъ, точно мощи святыхъ или коллекція насѣкомыхъ и засушенныхъ цвѣтовъ. Кое-гдѣ сдѣланы попытки къ реставраціи. Такъ, напримѣръ, на тѣхъ фрескахъ, гдѣ изображены богини, нижняя часть туловища и лѣвыя руки нѣкоторыхъ фигуръ были реставрированы лишь за сто лѣтъ до нашего времени, и эти грубые слѣпки заняли мѣсто въ ряду твореній древнихъ вѣковъ.

Въ другомъ мѣстѣ вы видите жалкое и уродливое собраніе славныхъ древнихъ чудовищъ, съ бородами до пятъ и лошадинымъ туловищемъ, и искалѣчен-

ныхъ юныхъ героевъ, стоящихъ въ позахъ кулачныхъ бойцовъ. Вотъ безрукій Лапитъ хочетъ задушить Центавра, у котораго нѣтъ шеи. Нѣкоторые потрясаютъ въ воздухѣ мечами, которыхъ у нихъ нѣтъ. Какой-то полу-человѣкъ, полуконь, безъ глазъ, почувствовавъ, что кто-то сидитъ у него на спинѣ, оборачивается, чтобы взглянуть на дерзкаго смѣльчака. Какой-то калѣка пытается затоптать ногами своего противника, распростертаго на землѣ, и хочетъ воздѣть къ небу свои обрубленныя руки, въ знакъ побѣды. Львиная шкура, свѣшивающаяся у него съ плеча, какъ бы жаждетъ пожрать убитаго Лапита. Вотъ герой, у котораго нѣтъ головы: она находится въ Копенгагенѣ. Этотъ полу-человѣкъ, полу-конь хромаетъ: одна изъ его ногъ осталась въ Греціи. Этотъ юный грекъ не можетъ видѣть Центавра, на котораго бросается съ яростью: голова его въ Луврѣ. Тамъ Лапитъ вскочилъ Центавру на спину и пригибаетъ чудовище къ землѣ, держа его за бороду. Можно подумать, что онъ держитъ свою собственную голову. У этого Центавра нѣтъ человѣческаго тѣла: онъ ничто иное, какъ обыкновенная лошадь, и, такимъ образомъ, Лапитъ, упавшій на землю, является лишь неумѣлымъ ѣздокомъ.



Катальная горка въ Ораніенбаумѣ.

Посреди залы на пьедесталѣ стоитъ женщина съ отрубленными руками и огромной головой, похожая на какую-то странную колонну: это одна изъ каріатидъ. Втеченіе болѣе двухъ тысячъ лѣтъ она поддерживала, вмѣстѣ со сво-



Катальная горка въ Ораніенбаумѣ.

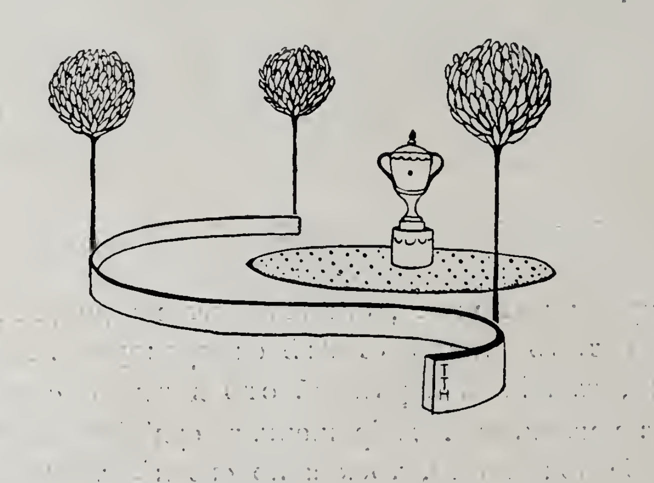
ими пятью красавицами подругами, оставшимися на родинѣ, трибуну молодыхъ дѣвицъ. Теперь на томъ мѣстѣ стоитъ ея мраморный двойникъ, проткнутый желѣзнымъ болтомъ, жалкій, почернѣлый отъ дождя и солнца, а здѣсь одиноко стоитъ она, бѣдная изгнанница, заброшенная судьбою въ чужіе края, стыдясь и удивляясь своей безполезности, тоскуя по своемъ славномъ прошломъ...



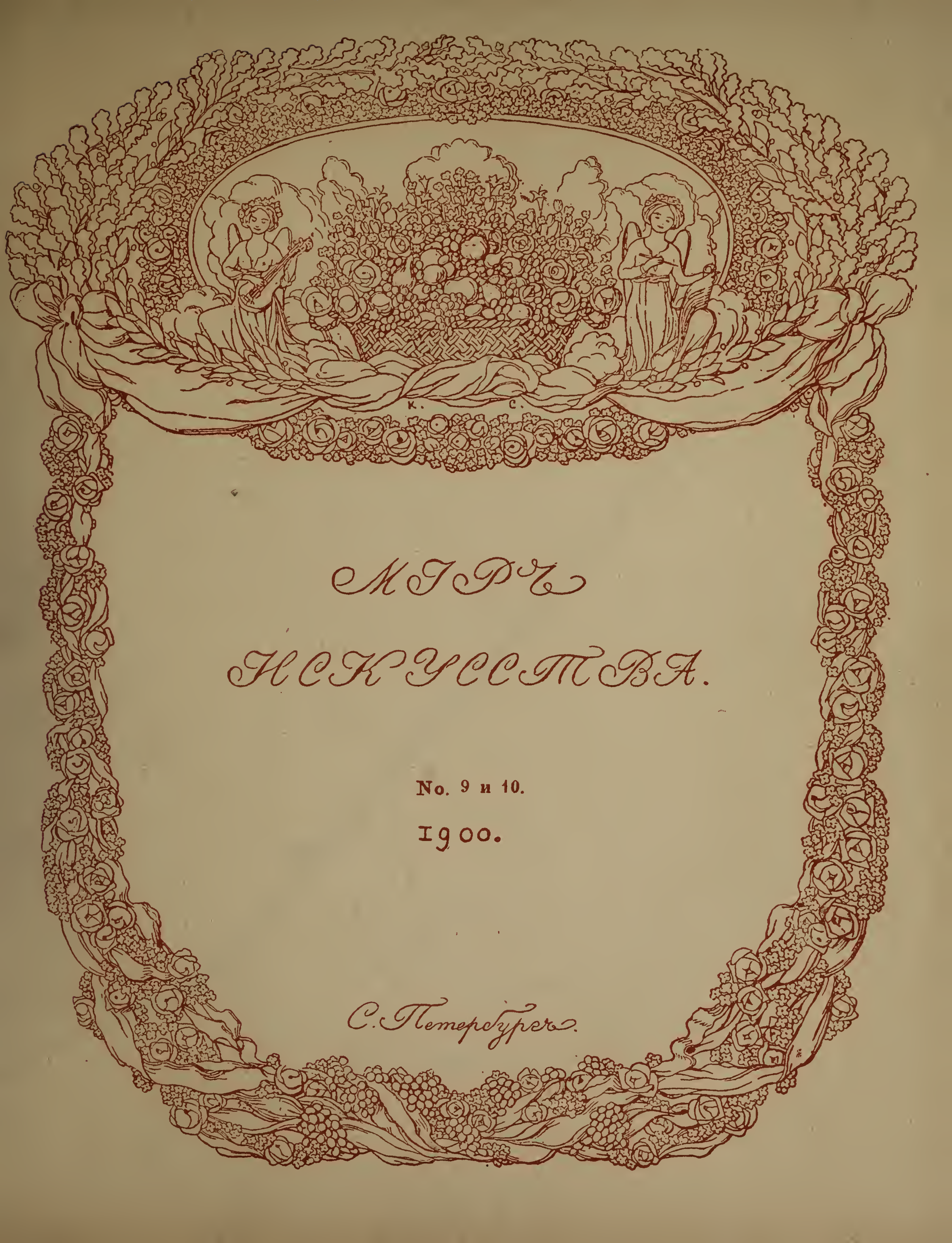
Катальная горка въ Ораніенбаумѣ.

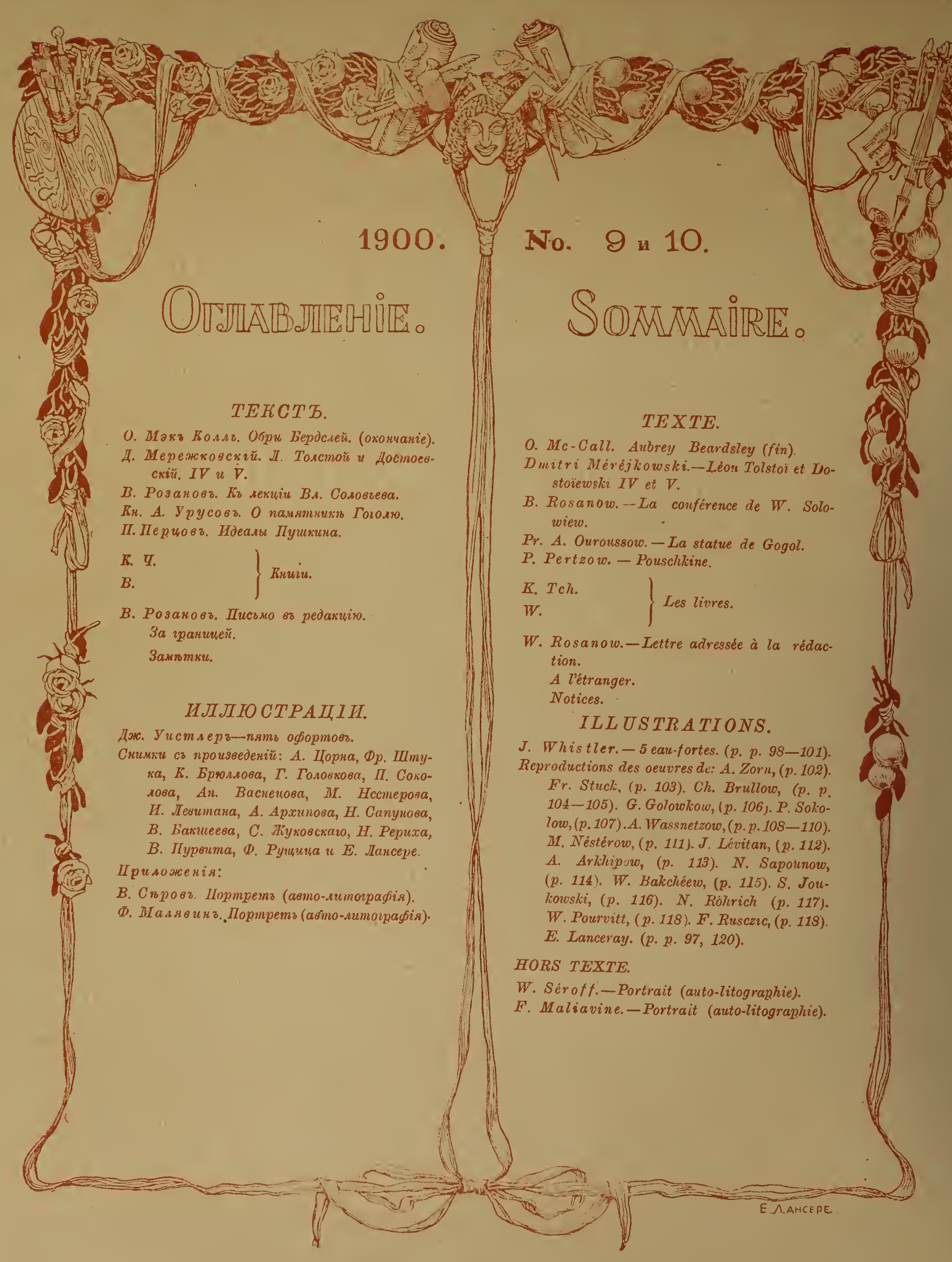
Это грустное настроеніе, которое, можетъ быть, живѣе ощущается въ британскомъ Музеѣ, чувствуется вездѣ, гдѣ заключены творенія искусства, предназначенныя находиться подъ открытымъ небомъ.

Продолженіе слѣдуетъ.




AEdelfelt
1898


К. С.
МІРЪ
ИСКУССТВА.
No. 9 и 10.
1900.
С. Петербургъ.



1900. No. 9 и 10.

Оглавленіе.

ТЕКСТЪ.

ИЛЛЮСТРАЦІИ.

Sommaire.

TEXTE.

ILLUSTRATIONS.

Е. Лансере.

Тип. Эд. Гоппе



ОБРИ БЕРДСЛЕЙ

(Окончаніе).

III.

Когда мы смотримъ на произведенія бердслея, мы поражаемся ихъ необыкновенному техническому совершенству. Я употребляю терминъ „техническій" въ его чисто-утилитарномъ значеніи, въ смыслѣ той физической работы, которую человѣкъ имѣетъ въ виду, когда берется за перо или за кисть. Онъ говоритъ себѣ: я намѣреваюсь соединить эту точку съ той сплошной черной чертой. Точность, съ которою онъ приводитъ въ исполненіе свое намѣреніе, и служитъ мѣриломъ его техническихъ способностей, независимо отъ вопроса, хорошо-ли линія проведена или худо, безобразна она или красива, выразительна или нѣтъ Преодолѣніе являющихся при такой работѣ осложненій и затрудненій, и успѣшное ея выполненіе дѣлаетъ автору репутацію хорошаго техника, совершенно независимо отъ вопроса, можетъ-ли онъ создать что-нибудь интересное, трогательное или прекрасное, по качеству своего художественнаго дарованія. Человѣкъ можетъ быть чуткимъ артистомъ, можетъ прекрасно знать, гдѣ какія должны быть линіи и пятна, и однако, по разнымъ причинамъ, вродѣ нервнаго недостатка глаза или руки, не быть въ состояніи исполнить свой замыселъ съ такой точностью, какъ человѣкъ, у котораго каллиграфическое искусство въ высшей степени развито. Съ другой стороны, точность глаза, ловкость руки, виртуозность рисунка сами по себѣ представляютъ нѣчто пріятное и завлекательное.

бываютъ, конечно, моменты болѣе серьезнаго настроенія, когда мы обращаемъ меньше вниманія на законченность исполненія художественнаго произведенія, чѣмъ на замыселъ и значеніе его. Въ другое же время мы болѣе отзывчивы къ самой работѣ художника, ея быстротѣ, совершенству и ловкости. Тѣ, которые наблюдали за японскимъ рисовальщикомъ въ то время, какъ онъ изо-

бражаетъ, со свойственнымъ ему поразительнымъ умѣніемъ и навыкомъ, какую-нибудь птицу или дракона, знаютъ, что подобная работа можетъ вызвать такое-же сильное волненіе, какое мы испытываемъ, слѣдя за какими-нибудь трудными гимнастическими упражненіями.

Что касается бердслея, то онъ выступилъ во всеоружіи техническаго совершенства. У него былъ каллиграфическій инстинктъ, такой сильный и тонкій, какой рѣдко встрѣчается въ западномъ искусствѣ. Для него было игрушкой набросать на бумагѣ паутину тончайшихъ линій; онъ это дѣлалъ съ такою-же легкостью, какъ другой махнетъ рукою или погладитъ свою бороду. большая часть его раннихъ произведеній представляетъ собою неподражаемую игру пера, родъ легкихъ жестовъ, которые ему врождены и свойственны, какъ котенку свойственно вертѣться, ловя свой хвостъ. Какъ иной мальчикъ любитъ играть въ мячъ, фехтовать, плавать, такъ бердслей естественно любилъ упражняться въ наброскахъ перомъ. Такъ-же поразительно, какъ его обращеніе съ тончайшей штриховкой, было и его мастерское умѣніе пользоваться пятнами. Черный фонъ, на которомъ вырабатывались самые сложные рисунки, художникъ умѣлъ до безконечности разнообразить, пользуясь, съ однимъ лишь ему свойственнымъ совершенствомъ, градаціями сѣрыхъ и черныхъ пятенъ, составленныхъ изъ мельчайшихъ точекъ. Воспроизведеніе этихъ эффектовъ для печати было, конечно, связано съ нѣкоторыми затрудненіями и требовало самой тщательной отдѣлки подробностей. Но, въ общемъ, касаясь вопроса воспроизве-



Дж. Уистлеръ.
Портретъ (офортъ).



Дж. Уистлеръ.
Старуха (офортъ).



Дж. Уистлеръ.
Дворикъ (офортъ).

денія, необходимо замѣтить, что рисунки бердслея, представляющіе собою лишь своевольную игру простыхъ и ясныхъ линій и пятенъ, могутъ быть прекрасно переданы фотографическимъ путемъ. Этой сравнительной простотѣ воспроизведенія его рисунковъ слѣдуетъ, можетъ быть, въ значительной степени приписать небывалую быстроту его успѣха и легкость, съ которою распространилась его популярность.

Не подлежитъ также сомнѣнію, что при всей странности примѣнявшихся имъ пріемовъ орнаментики, вродѣ часто попадающихся въ его рисункахъ тонкихъ завитковъ или ряда мелкихъ точекъ, которыми онъ достигалъ чрезвычайныхъ эффектовъ, бердслей постоянно имѣлъ въ виду удобство воспроизведенія, и давалъ лишь то, что могло быть ясно и точно передано въ репродукціи. Рисунки его не требовали ни сложныхъ процессовъ воспроизведенія, ни тщательной гравировки. Онъ въ совершенствѣ владѣлъ этимъ автографическимъ методомъ и передалъ всѣ тонкости его своимъ современникамъ, которые не замедлили ими воспользоваться. Его собственная техника подвергалась измѣненіямъ. По мѣрѣ того, какъ элементъ шаловливой подвижности, преобладающій въ его раннихъ произведеніяхъ, замѣнялся силой экспрессіи, онъ чаще сталъ прибѣ-

гать къ штриховому рисунку, въ совершенствѣ пользуясь черными и бѣлыми тонами, и такимъ образомъ приспособляя свои работы къ воспроизведенію посредствомъ рѣзьбы на деревѣ, какъ это практиковалось въ Savoy. Повидимому, онъ прибѣгалъ къ измѣненіямъ своей манеры не только изъ влеченія къ разнообразію, но и изъ желанія избѣгнуть толпы подражателей. Въ самой послѣдней его работѣ, о которой будетъ сказано ниже, мы находимъ еще другой, новый способъ работы, почти отрицающій первый.



Дж. Уистлеръ.
Въ полѣ (офортъ).

Заканчивая этимъ мои замѣчанія о техническихъ способностяхъ бердслея, я могу выразить свое искреннее убѣжденіе, что каково-бы ни было въ будущемъ сужденіе о духѣ и сущности его искусства, онъ долженъ остаться навсегда однимъ изъ самыхъ удивительныхъ виртуозовъ рисунка перомъ.



Дж. Уистлеръ.
Дѣвочка (офортъ).



А. Цорнъ.
Портретъ.



Фр. Штукъ.
Танцовщица.
Обще-германская выставка въ СПБ., 1900 г.

IV.

Сказанное выше относится къ вѣрности глаза и руки бердслея. Каковъ же былъ характеръ его разнообразной фантазіи? Въ какой степени были смѣшаны природа и декоративныя исканія въ этой паутинѣ линій и пятенъ?



Юбилейная выставка К. Брюллова въ СПБ., 1899 г.
Портретъ гг. Олениныхъ (собств. Н. И. Стояновскаго).

У генія своя особенная осторожность, и геній этого юноши въ борьбѣ со смертью предупреждалъ его, что онъ долженъ торопиться, если хочетъ выполнить задуманное имъ, что для него невозможно медленное, солидное изученіе искусства, и что его иронія и насмѣшки надъ жизнью и людьми должны быть быстро воплощены, какъ-бы пойманы въ легкихъ сѣтяхъ его линій. Онъ никогда не учился „рисованію", какъ оно понимается въ нашихъ училищахъ, то есть, онъ никогда не учился изображать тѣла на плоскости. Онъ былъ слишкомъ осмотрителенъ, чтобы вступить на такую нетвердую для него почву. Онъ могъ-бы разсуждать такъ: „если для подражанія природѣ требуются лѣпка, оттѣнки въ тонѣ и краскахъ, градація тѣней, то у меня нѣтъ времени быть рисовальщикомъ, я долженъ найти какой-нибудь сокращенный способъ для передачи того, что я хочу сказать, или же все





Юбилейная выставка К. Брюллова въ СПБ., 1899 г.
Портретъ гр. Самойловой (собств. бар. Г. Гинцбурга).



Г. Головковъ.
Пейзажъ.
Выставка южно-русскихъ художниковъ въ Одессѣ, 1899 г.



Г. Головковъ. Зима.
Выставка южно-русскихъ художниковъ въ Одессѣ, 1899 г.

это никогда не будетъ сказано, я буду застигнутъ врасплохъ, занавѣсъ спустится во время передвиженія тяжелой обстановки на сценѣ, прежде чѣмъ піеса началась".

Художникъ съ характеромъ дарованія бердслея обыкновенно начинаетъ съ чего-нибудь менѣе сложнаго, чѣмъ изображеніе людей и природы. Сперва появляется разработка орнаментовъ, какъ бы



Посмертная выставка П. Соколова въ СПБ., 1900 г.
Дождь (собств. В. С. Кривенко).

случайно переходящихъ въ фигуры болѣе опредѣленнаго характера. Подобно дрожащему пламени, колеблющіяся линіи образуютъ странныя формы, имѣющія подобіе людей и поражающія своей вычурностью, потому что лишь одна или двѣ черты выдѣляются изъ общей неопредѣленности.

Потомъ, послѣ такого, почти безсознательнаго, воплощенія странныхъ, фантастическихъ фигуръ, художникъ находитъ интереснымъ сознательно развить ихъ въ цѣлую систему ярко-выраженныхъ образовъ, создающихъ цѣлый выдуманный міръ, съ которымъ дѣйствительность не можетъ соперничать.

Чтобы яснѣе выразиться, скажу, что карикатура — это единственный способъ для того, кто хотѣлъ бы достигнуть сильно выраженнаго эффекта безъ всесторонняго изученія формъ. бердслей почти не рисовалъ съ натуры, она служила ему лишь предлогомъ для собственныхъ остроумныхъ измышленій. Но если онъ остановился такъ далеко отъ дѣйствительной жизни, то это было потому, что у Pierrot хватало времени и способности только на то, чтобы побалагурить у дверей съ ключницей, а не идти въ домъ и жениться на хозяйкѣ.

Если фантастическія фигуры съ ихъ страшными гримасами и поражаютъ



А. Васнецовъ.
У Воскресенскаго моста. Москва конца XVII в.
(Пріобр. въ Третьяковск. галл. въ Москвѣ).
Передвижная выставка 1900 г.

зрителя въ произведеніяхъ бердслея, то это удивленіе усиливается еще причудливымъ изображеніемъ перспективы, вычурными линіями, смѣлыми чертами и черными пятнами. Такіе сильные декоративные эффекты существуютъ только при переходномъ состояніи отъ крайней условности къ абсолютно натуралистическому направленію, причемъ въ этомъ мірѣ „чернаго и бѣлаго", въ этомъ мірѣ произвольныхъ контуровъ, не только контрасты кажутся ярче и сильнѣе, но и вся обстановка и обитатели его обладаютъ большею подвижностью, чѣмъ въ мірѣ реальной живописи. Естественно, что въ своихъ раннихъ попыткахъ бердслей пользовался уже готовымъ матеріаломъ для своего фантастическаго міра: въ произведеніяхъ бернъ-Джонса и Морриса онъ нашелъ условное искусство, богатыя декоративныя темы, которыми онъ вздумалъ позабавиться, и его Mort d' Arthur является плодомъ подражанія иллюстраціямъ этихъ художниковъ.

Эти подражательныя попытки потерпѣли, однако, полную неудачу, такъ какъ для созданія типа духовной красоты бердслею не хватало ни глубины міровоззрѣнія, ни познаній бернъ-Джонса.

Фантастическія лица сдѣлались въ его рукахъ деревянными и уже обнаруживали ту шаловливость выраженія, которая впослѣдствіи усилилась въ его произведеніяхъ. Учителя, очевидно, были непріятно поражены своимъ ученикомъ, приводившимъ ихъ въ ужасъ своими работами, которыя были карикатурой ихъ ис-



А. Васнецовъ.
Улица въ Китай-городѣ. Москва начала XVII в.
(Пріобр. въ Музей Импер. Александра III).
Передвижная выставка 1900 г.

кусства. Г. Валенсъ разсказываетъ о своей попыткѣ сблизить Бердслея съ Моррисомъ и порицаетъ то вредное вліяніе, которому молодой художникъ подчинялся, но остроуміе и злобное любопытство ученика не могли долго сдерживаться въ этой степенной обстановкѣ. Впрочемъ, отъ времени до времени Бердслей подпадалъ и подъ это новое вліяніе.

Въ Savoy онъ нарисовалъ Дѣву съ младенцемъ; въ „The Rape of the Lock“, поэмѣ Попа, привлекавшей его своей манерной эпохой и меланхолическими гротесками, онъ попытался было изобразить красивыхъ женщинъ. Въ обоихъ случаяхъ, однако, его рука утрачиваетъ свою ловкость. Пикантная привлекательность портрета г-жи Режанъ и фигура Елены въ Savoy—его лучшія произведенія въ этомъ направленіи.

Едва-ли тогда еще знакомый съ французскимъ искусствомъ, онъ, тѣмъ не менѣе, параллельно съ подобнымъ-же теченіемъ во Франціи, дѣлаетъ попытки къ изображенію легкомысленныхъ и жестокихъ сторонъ жизни, находя въ нихъ болѣе родственный для себя источникъ вдохновенія, чѣмъ въ произведеніяхъ прерафаэлитовъ. Первые свои рисунки, которые онъ мнѣ показалъ, онъ назвалъ „Japonesques“. Онъ нашелъ въ творчествѣ японцевъ форму вымысла болѣе смѣлую

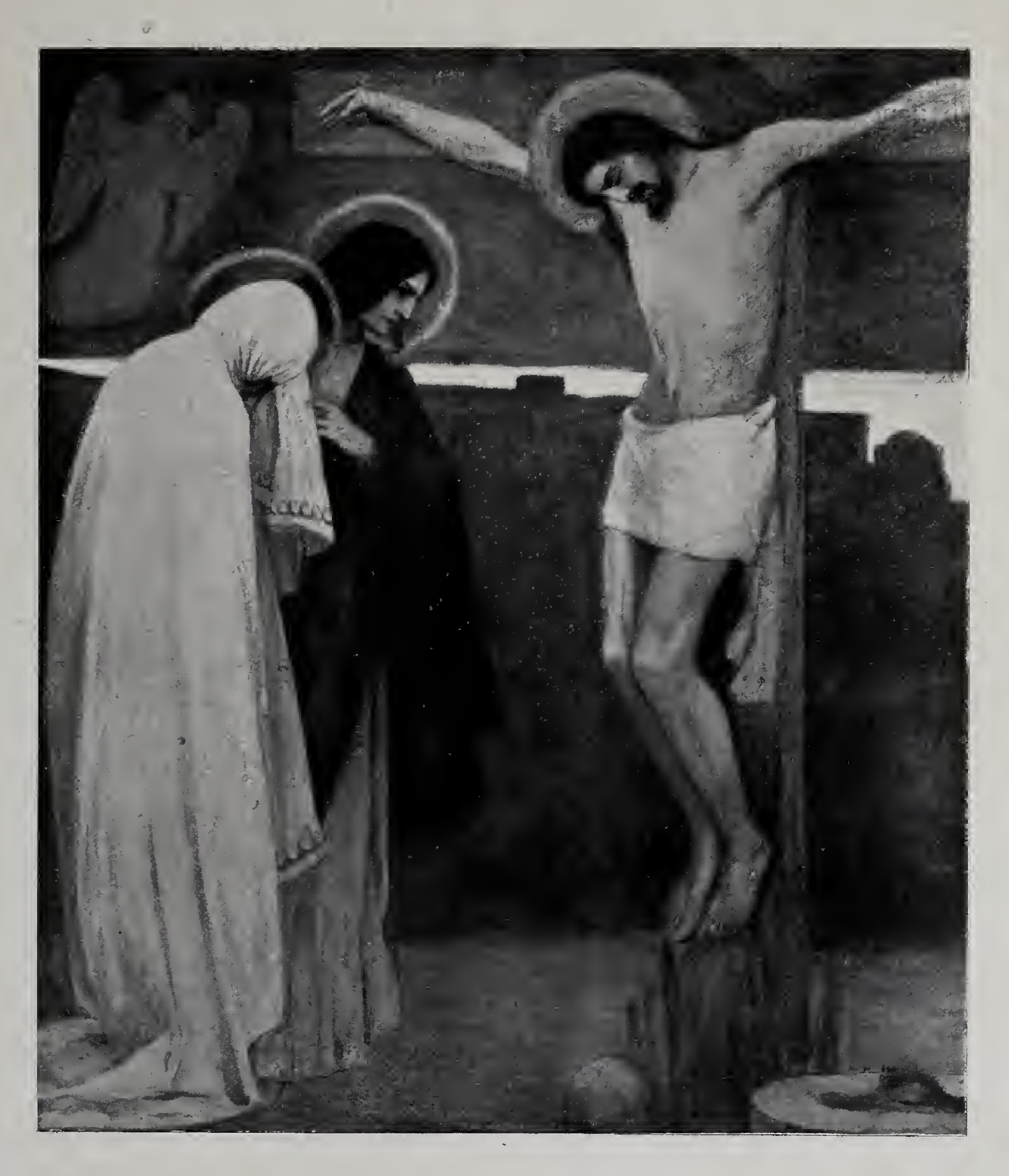


А. Васнецовъ.
Москворѣцкій мостъ и Водяныя ворота. Середина XVII в.
(Пріобр. въ Третьяковск. галл. въ Москвѣ).
Передвижная выставка 1900 г.

и простую, чѣмъ у прерафаэлитовъ, большую изысканность рисунка и оригинальную фантазію, примѣненную не только къ иллюстраціямъ легендъ, но также къ изображенію и реальной жизни.

Такой родъ искусства, допускавшій примѣненіе сильныхъ, своеобразныхъ пріемовъ и пряныхъ приправъ, болѣе другихъ подходилъ къ свойствамъ его дарованія и плодотворно дѣйствовалъ на его воображеніе.

Недолго думая, бердслей сразу-же присваиваетъ себѣ упрощенный почти до синтеза пріемъ рисованія Утамара и его соотечественниковъ, нисколько не заботясь о правѣ собственности японцевъ на ихъ систему, выработанную на основаніи многовѣковыхъ наблюденій природы и на тщательномъ соблюденіи каллиграфическихъ традицій. Но система эта лучше всякой другой помогла ему быстро превзойти трудности при изображеніи его фантастическихъ фигуръ, и дала ему возможность сразу справиться съ ихъ затѣйливой вычурностью. Наше современное искусство пытается произвести на насъ потрясающее и раз-

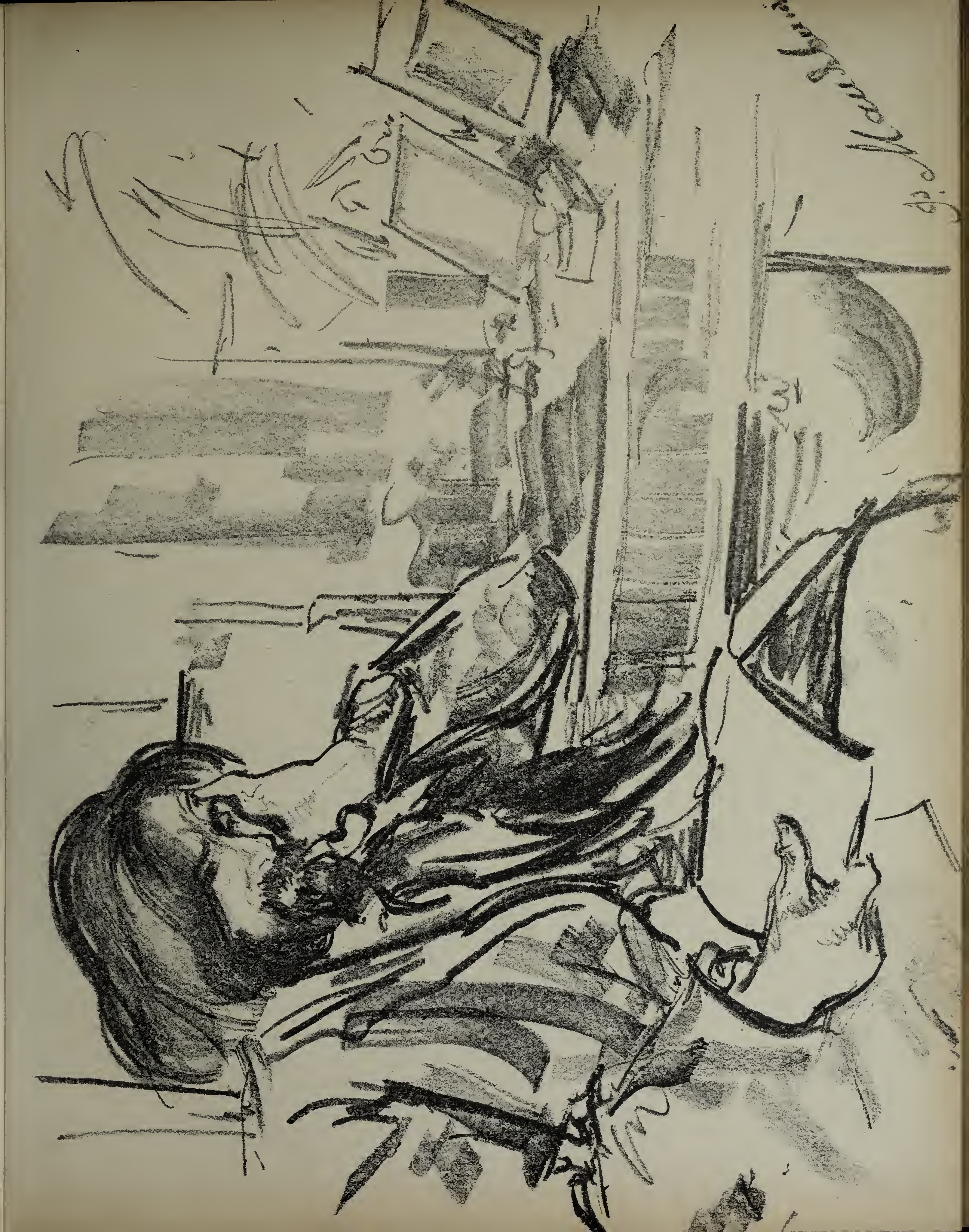


М. Нестеровъ.
Голгоѳа.
Передвижная выставка 1900 г.

дражающее нервы впечатлѣніе и найти особенную силу выраженія, пренебрегая пріемами, которыми художники пользовались раньше для изображенія своихъ мыслей и ощущеній. Непосредственность восточнаго искусства и его пристрастіе къ яркимъ краскамъ дали западнымъ художникамъ новое средство для достиженія сильныхъ эффектовъ. Не только Бердслей, но и многіе изъ его единомышленниковъ страдаютъ этою характерною чертою современности, они стремятся къ передачѣ утрированной живости и странности чувствъ, недостаточно оправдываемыхъ какой-либо опредѣленной идеей или цѣлью. Авторъ „Salome", котораго Бердслей иллюстрировалъ, является типичнымъ представителемъ этого поколѣнія, съ душою поэта, съ парадоксальнымъ складомъ ума. Таковъ-же и Гюисмансъ, историкъ своей эпохи, вѣчно колеблющійся между жаждою ощущеній и аскетическимъ воздержаніемъ. Въ Бердслеѣ было сильное религіозное настроеніе—обратная сторона его diablerie; какъ крайность въ вѣрѣ, такъ и крайность въ искусствѣ представляли особенную прелесть для его души, хранившей въ себѣ смѣсь жгучей алчности наслажденій съ чисто-дѣтской простотой.



И. Левитанъ.
Пейзажъ.
Передвижная выставка 1900 г.



V.

Гюисмансъ въ одномъ изъ своихъ критическихъ очерковъ говоритъ, по поводу Ѳ. Ропса, о загадочности рисунка, который, самъ по себѣ не представляя ничего таинственнаго и чувственнаго, своими трезвыми и ясными линіями постоянно, однако, стремится изображать соблазнительное. Ропсъ по мастерству техники пожалуй даже превосходилъ Бердслея. Въ его сатирахъ много ѣдкости, въ его ужасахъ много силы и выраженія, хотя качества эти болѣе присущи его ясно и умѣло изложеннымъ сюжетамъ, чѣмъ его творческой индивидуальности.



А. Архиповъ.
Съ балкона.
Передвижная выставка 1900 г.

Изображеніе таинственныхъ и ужасающихъ сторонъ жизни, доведенное до высшаго художественнаго развитія, мы находимъ въ гротескахъ и карикатурахъ Леонардо. Этотъ великій художникъ, съ его уравновѣшенностью, не нуждался въ ухищреніяхъ и пряностяхъ для возбужденія творческой фантазіи при изображеніи таинственныхъ силъ соблазна. Примѣромъ тому можетъ служитъ его „belle

Joconde", которая, при всей сдержанности и скромности трактовки, полна мистическихъ, соблазнительныхъ чаръ. Въ искусствѣ самые смѣлые символы, самые ужасные сюжеты, ѣдкое искаженіе формы и экспрессіи, могутъ быть выраженіемъ влеченія художника къ идеальной и безпорочной красотѣ. Другими словами, соединеніе красиваго рисунка съ изображеніемъ безобразнаго сюжета не заключаетъ въ себѣ никакого противорѣчія.

Идя своею собственной дорогой, бердслей достигъ удивительныхъ результатовъ. Его группа, слушающая Вагнеровскую оперу, служитъ яркимъ образцомъ достигаемыхъ имъ чудовищныхъ эффектовъ. Но, можетъ быть, его самое ужасное произведеніе есть злая старуха съ отвислымъ лицомъ, появляющаяся во многихъ изъ его рисунковъ, напр., въ иллюстраціяхъ къ его-же повѣсти „Under the hill". болѣе того, — скажу, что подобная фигура не представляетъ собою продукта одной только фантазіи и удачно схваченной силы выраженія. Видно, что авторъ уродливой маски нашелъ ее въ жизни и пріобрѣлъ въ соприкосновеніи съ дѣйствительностью новую Хогартовскую силу. Вмѣстѣ съ возрастаніемъ способности создавать ужасныя видѣнія, характеръ творчества бердслея сдѣлался болѣе жизненнымъ. Художникъ сталъ менѣе злоупотреблять обиліемъ неопредѣленной орнаментики и болѣе сосредоточился на совокупности линій и пятенъ для изображенія даннаго предмета, изощряя въ то-же время свою изобрѣтательность



Н. Сапуновъ.
Зима.
Передвижная выставка 1900 г.



В. Бакшеевъ.
Передъ пріѣздомъ господъ.
Передвижная выставка 1900 г.

въ выпискѣ подробностей одежды и обстановки. Сначала онъ съ увлеченіемъ предался изображенію кружевъ и оборокъ, нарядныхъ башмаковъ, вычурныхъ головныхъ уборовъ и перьевъ, и эта страсть возрасла до того, что для него туалетъ сдѣлался своего рода священнодѣйствіемъ, съ туалетнымъ столикомъ въ видѣ алтаря, съ рядомъ зажженныхъ свѣчей по сторонамъ. Одинъ изъ его раннихъ рисунковъ, изображающій лукаво улыбающуюся даму, къ которой входитъ процессія уродливыхъ служителей, причудливо одѣтыхъ и подносящихъ туфли и игрушки, даетъ намъ понятіе о томъ, что плѣняло его фантазію. Вычурныя украшенія и игрушки, забавныя чудовища, разодѣтые фаты, капризныя сирены составляютъ излюбленныя темы его позднѣйшаго творчества. Въ напечатанныхъ главахъ его повѣсти „Under the hill" вся эта преувеличенная аффектація изложена въ столь-же остроумномъ стилѣ, какъ и его рисунки. Сладострастная распущенность и шаловливая погоня за наслажденіями, нагроможденіе игривыхъ несообразностей расточительной фантазіи, утрированная своеобразность стиля,— все, казалось, находило отзывъ въ мозгу этого юноши. Просматривая его рисунки, мы встрѣчаемся съ широкой областью сюжетовъ, находящихъ себѣ довольно частое

выраженіе въ современной литературѣ, но рѣдко фигурирующихъ въ графическомъ искусствѣ, а именно съ областью страстнаго, нѣжнаго, жестокаго и ненасытнаго вожделѣнія. Моралисты и сатирики никогда не производятъ на насъ подобнаго впечатлѣнія, тогда какъ изъ-подъ легко набросанныхъ, какъ-бы для забавы, тонкими паутинными чертами, масокъ бердслея выглядываетъ этотъ ужасный ликъ.

Въ нашихъ картинныхъ галлереяхъ и въ произведеніяхъ обыкновенныхъ рисовальщиковъ мы видимъ безчисленные примѣры того, какъ діаволъ былъ „обезврежен", если можно такъ выразиться. Мы видимъ, какъ живописецъ употреблялъ весь свой умъ и силу дарованія для того, чтобы не подчиниться вліянію собственнаго темперамента, обуздать свою фантазію, задрапировать свои мысли, сдержать свою инстинктивную насмѣшку. Такіе живописцы, при всѣхъ положительныхъ качествахъ, говорящихъ скорѣе въ пользу ихъ нравственности, скучны, какъ художники. Ихъ работа не пробуждаетъ никакого яснаго ангельскаго или діавольскаго образа. бердслей же былъ однимъ изъ „одержимыхъ", и съ его демономъ нелегко было справиться. Скрывавшійся въ его душѣ бѣсъ казался въ первыхъ его рисункахъ интригующимъ, игривымъ чертенкомъ, но



С. Жуковскій.
Лунная ночь (пріобрѣт. въ Третьяковск. галл. въ Москвѣ).
Передвижная выставка 1900 г.



Н. Рерихъ.
Походъ.
Выставка въ Имп. Акад. Худож. 1900 г.

впослѣдствіи, при той своеобразной откровенности, которою отличалось творчество художника, этотъ демонъ проявлялся все съ большей ясностью.

Временами, искусство бердслея удаляется изъ области шаловливаго задора. Художникъ не довольствуется изображеніемъ маскарадныхъ фигуръ, переодѣтыхъ сатирами,—онъ заглядываетъ въ самые глаза отверженныхъ и падшихъ. Въ такія минуты бердслей пріобрѣтаетъ большую силу въ области чудовищнаго кошмара, области, гдѣ до той поры мастерство Гойи не находило себѣ соперниковъ. Если принять во вниманіе, насколько слабы были его средства сравнительно съ Гойя, какъ коротка была нить его художественной жизни, то намъ будетъ особенно ясна вся сила и интенсивность его дарованія.

Подводя итоги изложенному, скажемъ, что у бердслея было лихорадочное, болѣзненное воображеніе, соединенное съ чуткимъ художественнымъ даромъ, заключеннымъ въ хрупкомъ и неустойчивомъ сосудѣ. У него было то сѣверное воображеніе, которое возбуждается къ творчеству капризною странностью или влеченіемъ къ наводящимъ ужасъ мистическимъ образамъ. Подобно Св. Антонію, ему въ снахъ появлялись грѣшныя и запретныя видѣнія, которыя онъ утонченно, изысканными чертами, искусно запечатлѣвалъ на бумагѣ.

Что касается его личныхъ качествъ, то это былъ юноша съ благороднымъ складомъ ума, любимый въ своей семьѣ. Въ такихъ странныхъ и противорѣчивыхъ сочетаніяхъ проявляются иногда выдающіяся умственныя и духовныя черты.



В. Пурвитъ.
Улица.
Выставка въ Имп. Акад. Худож. 1900 г.

VI.

Въ заключеніе приведемъ списокъ главнѣйшихъ изданій, посвященныхъ О. бердслею.

1). *A Book of Fifty Drawings by Aubrey Beardsley (London, Leonard Smithers & C⁰, 1897).* Эта „Книга 50 рисунковъ" Обри бердслея содержитъ образцы всѣхъ періодовъ творчества художника, за исключеніемъ послѣднихъ лѣтъ.

Здѣсь помѣщены лучшія иллюстраціи къ Mort d'Arthur, серіи рисунковъ неравнаго художественнаго достоинства, но проникнутыхъ духомъ своеобразнаго мистическаго романтизма. Надо сознаться, впрочемъ, что въ число помѣщенныхъ въ названной книгѣ рисунковъ попали вещи довольно слабыя, не дающія понятія о силѣ дарованія покойнаго художника.

Въ предисловіи къ сборнику самъ издатель, между прочимъ, извиняется за помѣщеніе такихъ рисунковъ бердслея, которые по несовершенству своему предназначались авторомъ къ уничтоженію.

2). *Aubrey Beardsley by Arthur Symons. London.* At the sign of the Unicorn Press, 1898. Эта маленькая книжка содержитъ прекрасно написанную біографію художника.

Текстъ снабженъ тремя удивительно удачными фотографическими портретами Бердслея, необыкновенно искусно снятыми другомъ покойнаго, Эвансомъ, и 6 снимками съ рисунковъ художника.

3). *The early Work of Aubrey Beardsley with a prefatory note by H. C. Marillier.* London. John Lane 1899. 18+157 стр. Раннія произведенія О. Бердслея съ предисловіемъ Марилье.

Въ этотъ томъ вошло болѣе 150 иллюстрацій Бердслея, въ томъ числѣ много рисунковъ орнаментальнаго характера, предназначенныхъ для переплетовъ и заглавныхъ страницъ, а также и виньетки, ex libris, culs de lampe, проекты афишъ и пр. Къ изданію приложена небольшая біографія художника.

4). *A Second book of Fifty Drawings by A. Beardsley* 209 стр. London, Leonard Smithers & Co, 1899.



Ф. Рущицъ.
Воскресное утро.
Выставка въ Имп. Акад. Худож. 1900 г.

Въ этомъ сборникѣ издатель задался мыслью по возможности разностороннѣе представить образцы всѣхъ фазисовъ развитія художественнаго творчества О. Бердслея, включивъ сюда какъ первыя робкія подражанія его прерафаэлитамъ, такъ и наиболѣе зрѣлые рисунки послѣднихъ годовъ жизни талант-

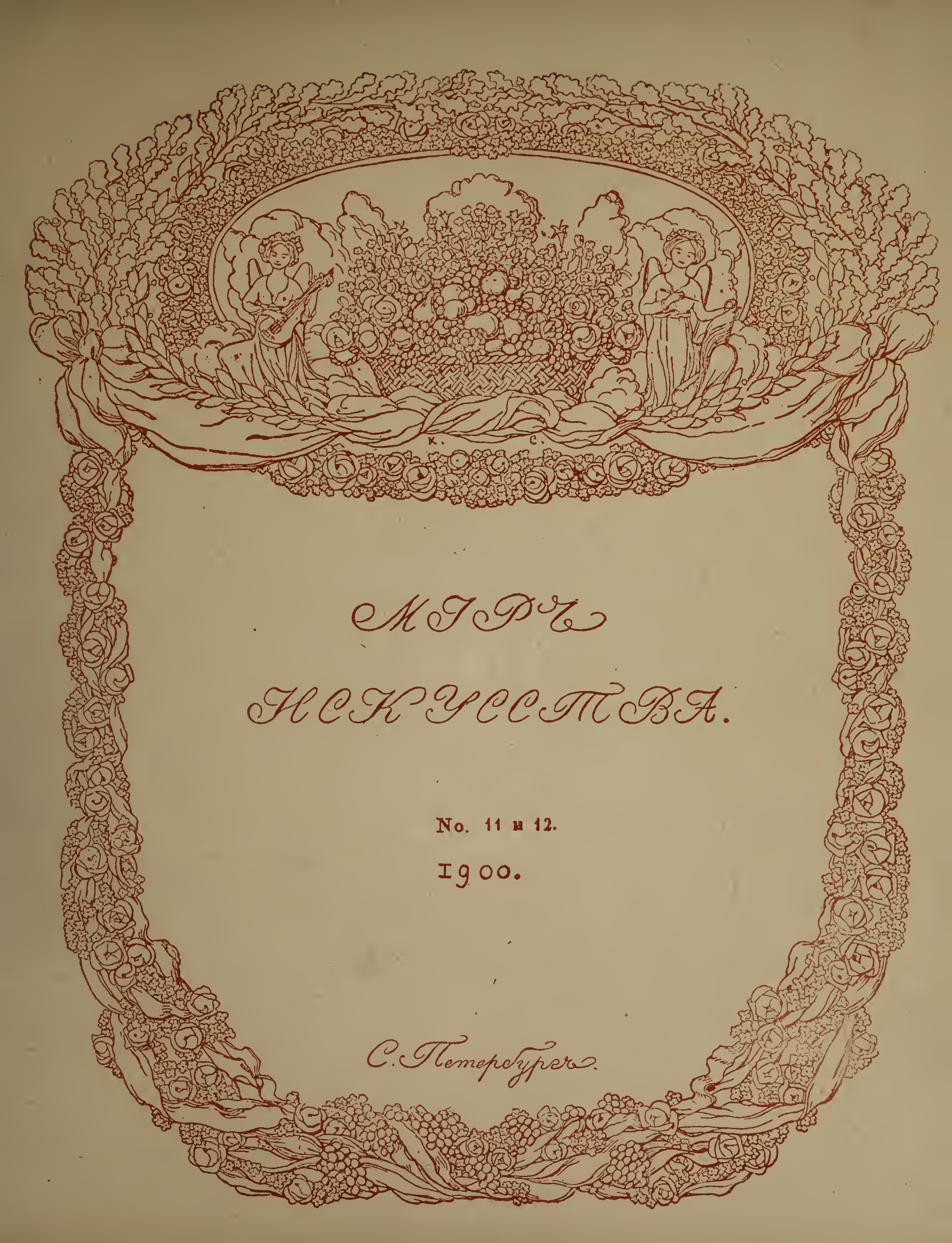
ливаго юноши. Особеннаго вниманія заслуживаютѣ вѣ этомѣ сборникѣ интересный портретѣ Режанѣ, являющійся скорѣе композиціей, навѣянной личностью этой оригинальной актрисы, затѣмѣ поэтическая иллюстрація подѣ названіемѣ „третья баллада Шопена".

Изѣ работѣ О. бердслея слѣдуетѣ еще упомянутѣ обѣ одномѣ слегка тронутомѣ акварелью рисункѣ, который былѣ изданѣ отдѣльно вѣ ограниченномѣ числѣ экземпляровѣ. Это иллюстрація кѣ извѣстному роману Т. Готье „Mademoiselle de Maupin". Рисунокѣ изображаетѣ героиню романа, переодѣтую вѣ фантастическій мужской костюмѣ, и по изысканности композиціи и необычайной виртуозности исполненія является, по нашему мнѣнію, однимѣ изѣ самыхѣ замѣчательныхѣ произведеній покойнаго художника.

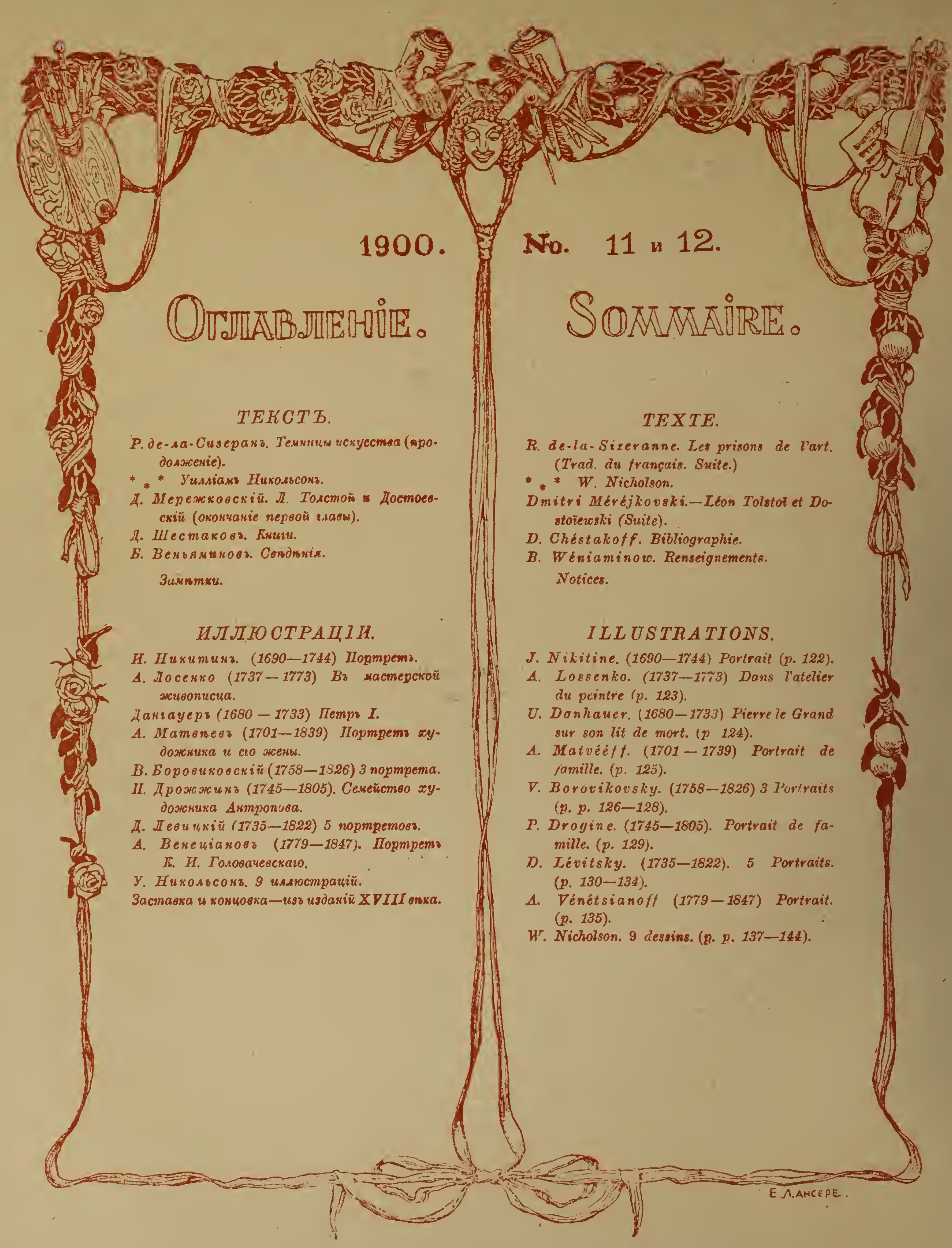
О. Мэкъ Колль.

Твикенгэмъ. Англія.





К. С.
Міръ
Искусства.
No. 11 и 12.
1900.
С. Петербургъ.



1900. №. 11 и 12.

Оглавленіе.

Sommaire.

ТЕКСТЪ.

ИЛЛЮСТРАЦІИ.

TEXTE.

ILLUSTRATIONS.

Тип. Эд. Гоппе



Р. де-ла-Снзерана.

(Переводъ съ французскаго).

(Продолженіе).

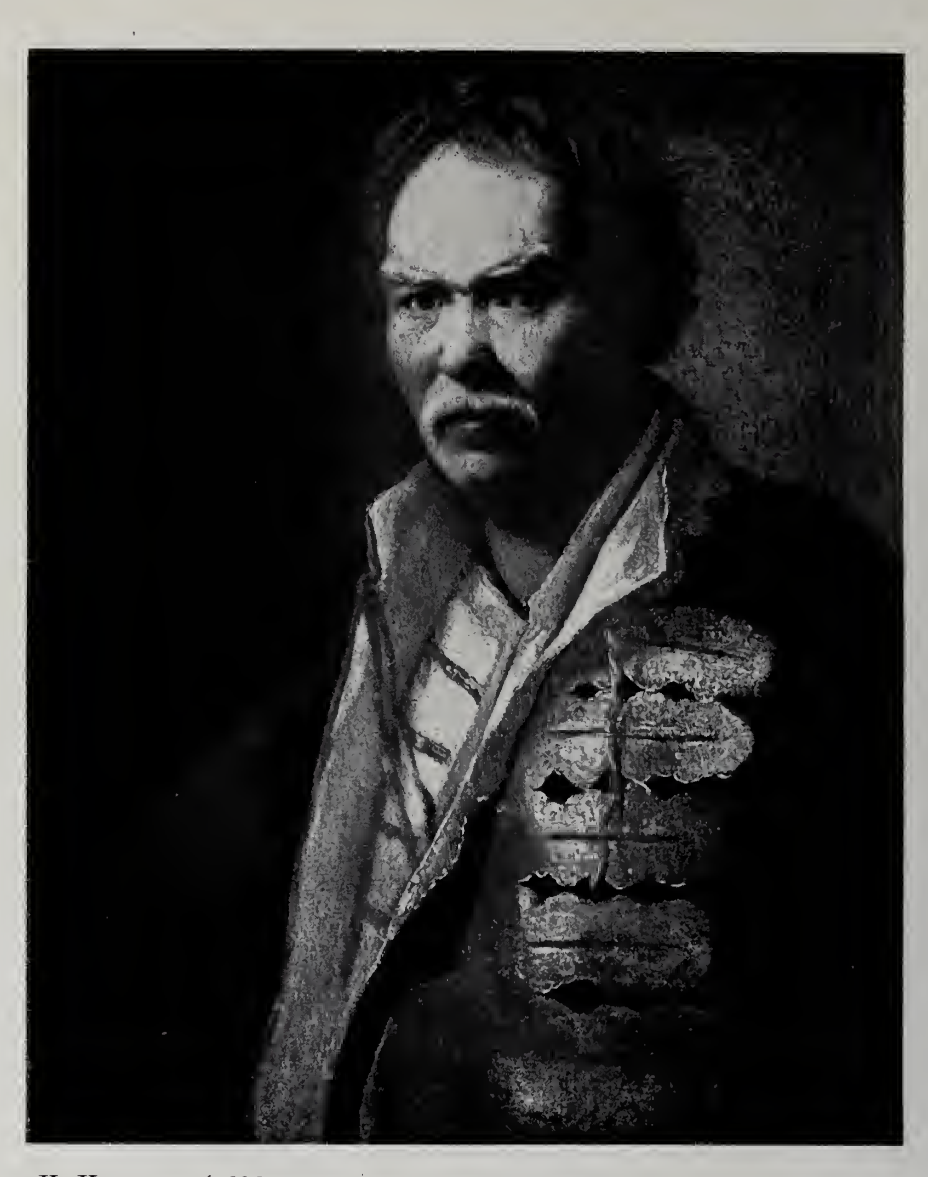
Многія художественныя произведенія, предназначенныя играть роль въ извѣстномъ декоративномъ ансамблѣ, будучи заперты въ музеѣ, теряютъ всю свою прелесть. Заглянемъ въ залы Ватикана, Лувра, Глиптотеки. Сколько времени утекло съ тѣхъ поръ, что этотъ мраморъ, эта бронза не видѣли свѣта божьяго! Дѣйствительно, нужна большая привычка для того, чтобы въ Луврѣ, напримѣръ, не поражаться этими грудами камней подъ сводами, этими сливающимися линіями, этими руками, головами, драпировками, двоящимися въ зеркалахъ и теряющимися въ блескѣ позолоты. Нужно имѣть очень покладистое воображеніе, чтобы не удивляться движеніямъ и позамъ всѣхъ этихъ Діанъ, которыя схватываютъ свои колчаны и устремляются... къ окнамъ; этой „Побѣдѣ", парящей на лѣстницѣ; этимъ Атлантамъ, согбеннымъ подъ несуществующимъ бременемъ, этимъ вдохновеннымъ Аполлонамъ и Ніобеямъ, съ мольбою взирающимъ на лѣпные потолки... Кому не случалось видѣть боговъ и героевъ въ Луврской „Salle du sarcophage de Medée или въ скульптурной залѣ Люксембурга, сваленныхъ въ кучу, какъ товары въ лавкѣ! Какъ! эти мраморныя изваянія помѣщены здѣсь для того, чтобы можно было ими лучше любоваться, а ихъ сваливаютъ въ кучу, такъ что одного не отличить отъ другого. Съ цѣлью оттѣнить ихъ красоту, ихъ лишаютъ яснаго солнца, которое бы освѣщало въ нихъ все новыя красоты, лишаютъ тѣней, перемѣнчивыхъ, какъ и дневной свѣтъ, которыя бы постепенно обрисовывали въ нихъ каждый мускулъ, каждую выпуклость, каждую морщинку, каждый изгибъ.

Въ музеяхъ многія изъ статуй никогда нельзя видѣть во всей полнотѣ, никогда онѣ не стоятъ отдѣльно, совершенно независимо отъ другихъ, ихъ окру-

жающихъ. На многія изъ нихъ свѣтъ падаетъ лишь съ одной стороны. Даже и на тѣ, которыя выставлены посреди зала, какъ, напримѣръ, „Торсъ“ въ Ватиканѣ, вліяетъ окружающая ихъ обстановка. Ихъ красота выступаетъ рельефнѣе на одноцвѣтномъ фонѣ хорошаго фотографическаго снимка, чѣмъ въ музеѣ, среди пестроты красокъ. Со многими изъ chefs d'oeuvre'овъ мы лучше знакомимся по фотографіямъ, нежели изучая самые оригиналы.

А какъ бы они были хороши въ другомъ мѣстѣ!

Насколько сильнѣе почувствовалось бы малѣйшее проявленіе генія, малѣйшій штрихъ, намѣченный и выполненный художественнымъ чутьемъ, пробужденнымъ ликованіемъ природы, гдѣ-нибудь въ чащѣ лѣса или среди простора полей. Какъ характерна эта смутная жажда порядка и покоя тамъ, гдѣ природа властвуетъ неограниченно, не подчиняясь никакимъ человѣческимъ законамъ! Мы больше благодарны искусству за изображеніе Мадонны, нарисованное гдѣ-нибудь на бѣлыхъ стѣнахъ церкви въ убогой деревушкѣ Энгадины, чѣмъ за статую Мадонны съ бамбино въ Флорентійскомъ музеѣ, гдѣ ихъ уже находится девяносто девять. Можетъ-ли произвести на насъ какое-нибудь впечатлѣніе саркофагъ, когда мы только-что видѣли ихъ цѣлую сотню? Но если гдѣ-нибудь, на лонѣ сельской природы, въ цвѣтущей долинѣ мы



И. Никитинъ (1690—1744 г.).
Портретъ Напольнаго гетмана.
(Музей Акад. Худож.).

встрѣтимъ одинъ изъ тѣхъ скромныхъ памятниковъ, у подножія котораго отдыхаютъ пастухи Пуссена, мы невольно остановимся, какъ и они, пораженные строгой величавостью его линій и гармоніей, царящей во всѣхъ частяхъ памятника. И если, приближаясь къ какому-нибудь древнему городу, мы найдемъ



А. Лосенко (1737—1773 г.).
Въ мастерской живописца (Третьяк. галл. въ Москвѣ).

среди его садовъ и виноградниковъ забытый археологами обломокъ художественнаго слѣпка, изображающій закланіе тельца, и сличимъ слѣпокъ виноградной лозы съ живыми виноградными вѣтвями, подъ тѣнью которыхъ мы стоимъ, сравнимъ приносимаго въ жертву тельца съ тѣми быками, что медленно шагаютъ по пашнѣ, мы гораздо яснѣе, чѣмъ въ какомъ-нибудь музеѣ, почувствуемъ всю



У. Дангауеръ (1680—1733) или И. Никитинъ (1690—1744). Усопшій Импер. Петръ I (Музей Акад. Худож.).

силу искусства, сумѣвшаго стройно переплести вѣтки растенія, сдѣлать изъ самой уродливой головы изящное украшеніе.

А развѣ всѣ эти прогулки по старинным кварталамъ Рима или по тосканскимъ деревнямъ не приводятъ къ тому-же результату? Такимъ путемъ вы имѣете возможность насладиться на улицѣ всѣми шедеврами, какіе только пожелаете



А. Матвѣевъ (1701—1739).
Портретъ художника и его жены.
(Залъ Совѣта Акад. Худож.).

увидѣть. Если вы пойдете просто куда глаза глядятъ, то получите несравненно большее наслажденіе, случайно увидѣвъ на порталѣ виллы Маттеи какую-нибудь Navicella, чѣмъ отъ созерцанія всѣхъ чашъ и бассейновъ, которыми переполненъ Лувръ. Вы больше благодарны художнику, нарисовавшему древній сосудъ на одной изъ стѣнъ монастыря San Saba или кресты на колодцѣ монастыря Latran, чѣмъ тому, кто откопалъ камни, сваленные въ кучу въ Капитоліи. Вся художественная рѣзьба архитектурнаго отдѣла Южно-Кенсингтонскаго Музея не запечатлѣвается съ такой силой памяти у того, кто хоть разъ видѣлъ въ хорошій лѣтній вечеръ, въ багровыхъ лучахъ потухающей зари, темныя, желѣзныя арабески, возвышающіяся надъ посѣдѣлыми головами послѣднихъ монаховъ...

Вотъ почему исходъ, придуманный флорентинцами, чтобы удовлетворить почитателей ихъ древняго города и продолжать вмѣстѣ съ тѣмъ систему раз-

рушенія, есть признакъ глубочайшаго заблужденія съ художественной точки зрѣнія. Если иностранцы чтутъ Флоренцію, то не только за ея красивые памятники, но и за ту атмосферу прекраснаго, которая незамѣтно царитъ въ самыхъ бѣдныхъ уголкахъ этого города. Желать убрать изъ города все, что создаетъ эту атмосферу красоты, для того, чтобы запереть въ Музеѣ Св. Марка — значитъ уничтожить всю прелесть прогулки по Флоренціи, уничтожить восторгъ, ощущаемый неожиданностью находки какого - нибудь произведенія искусства. Одни и тѣ же предметы, кажущіеся прелестными, будучи взяты отдѣльно, производятъ непріятное впечатлѣніе въ коллекціи. Что можетъ быть восхитительнѣе пѣнія птички, льющагося въ разныхъ уголкахъ лѣса?.. И есть-ли что отвратительнѣе птичника?



В. Боровиковскій (1758—1826).
Портретъ (Музей Акад. Худож.).

А если произведеніе искусства таково, что по своему характеру и назначенію должно имѣть мѣсто лишь въ извѣстномъ, опредѣленномъ уголкѣ вселенной, то какой смыслъ будетъ имѣть оно въ музеѣ? Что означаютъ всѣ эти идолы, изгнанники изъ родныхъ странъ, эти священные сосуды, на которыхъ еще виденъ отпечатокъ руки жреца, но изъ которыхъ уже болѣе не совершается возліяній? Точно сельскій ландшафтъ въ какомъ-нибудь казино. Когда смотришь на статую будды, заключенную въ одной изъ залъ Музея Чернуски въ Парижѣ, невольно представляешь себѣ съ болью

въ сердцѣ, каково должно быть горе японцевъ, чтившихъ его, какъ верховнаго покровителя садовъ Мегуро. Въ тотъ день, когда они явились въ Токіо просить, чтобы имъ отдали украденную у нихъ по частямъ статую, эти дикари совершили болѣе, чѣмъ обыкновенный актъ благочестія: они предъявили художе-



В. Боровиковскій (1758—1826).
Женскій портретъ (Третьяк. галл. въ Москвѣ).

ственное требованіе. Помимо ихъ воли они явились поборниками великой истины, гласящей, что „творенія искусства должны оставаться тамъ, гдѣ они были созданы“. Не взирая на то, что эта статуя пользуется тщательнымъ уходомъ въ Музеѣ, ничто не можетъ замѣнить для взора — полныхъ разнообразія картинъ

природы, для сердца — благоговѣйнаго взгляда прохожаго, съ мольбой устремленнаго на свое божество. И еслибы у художественныхъ произведеній было смутное чутье того, что они теряютъ или выигрываютъ въ красотѣ, смотря по тому, въ какой средѣ находятся, безъ сомнѣнія будда, въ своей роскошной резиденціи въ Парижѣ, пожалѣлъ бы о томъ времени, когда онъ былъ на свободѣ, въ бѣдныхъ садахъ Мегуро, пожалѣлъ бы о горячемъ солнцѣ, обливавшемъ его своими лучами, о пѣніи набожныхъ голосовъ, благовонномъ куреніи кадильницъ... Творенія искусства, въ особенности же предметы религіознаго культа,— это нѣжныя растенія, ароматъ которыхъ нужно вдыхать, не срывая ихъ. Попробуйте ихъ срѣзать, — внѣшній видъ ихъ не измѣнится, но утратится ароматъ.



В. Боровиковскій (1758—1826).
Портретъ кн. Е. П. Багратіонъ (Музей Имп. Александра III).

III.

Но какъ-же быть съ развалинами и обломками? Развѣ ихъ не слѣдуетъ убрать куда-нибудь, чтобы предохранить отъ дальнѣйшаго разрушенія? Конечно, нѣтъ: скорѣе еще, чѣмъ цѣльные памятники, ихъ слѣдуетъ оставлять „in situ". Для этихъ-то, наполовину разрушенныхъ, неполныхъ произведеній и необходима въ особенности среда, дополняющая ихъ, оправдывающая ихъ существованіе. Памятникъ, сохранившійся въ цѣлости, говоритъ самъ за себя. Храмъ, напримѣръ, это цѣлый



П. Дрожжинъ (1745—1805).
Семейство художника А. П. Антропова.
(Залъ Совѣта Акад. Худож.).

организмъ, всѣ части котораго связаны между собою, поддерживаютъ другъ друга, дополняютъ одна другую. Разъ онъ сохранился въ цѣлости, разъ онъ пригоденъ для извѣстной цѣли, разъ колонны его выполняютъ свое назначеніе— поддерживаютъ архитравы и т. п., его можно помѣстить, куда угодно: уже самъ по себѣ онъ явится выразителемъ извѣстнаго стиля, опредѣленной идеи.

Но если онъ разрушенъ и по частямъ перенесенъ въ какое-нибудь помѣщеніе, то что можетъ онъ сказать нашему уму и сердцу? Что такое колонны безъ соединяющей ихъ вершины перекладины? Что такое арка безъ сводовъ?



Д. Левицкій (1735—1822).
Портретъ (собств. А. З. Хитрово въ СПБ.).

Что такое каріатида безъ зданія, которое она поддерживаетъ? Побѣда безъ крыльевъ? Колонна въ музеѣ — это пень въ гостиной. Это ничто иное, какъ разрушенный, расчлененный организмъ, это не болѣе, какъ трупъ. Итакъ, пусть онъ остается на вольномъ воздухѣ, подъ открытымъ небомъ, на лонѣ природы, которая изъ такихъ-же труповъ, скалъ, размытыхъ водою, деревьевъ, расщепленныхъ молніей, создаетъ жертвенники, бассейны, корзины и гнѣзда.



Д. Левицкій (1735—1822).
Портретъ А. Ф. Кокоринова (Залъ Совѣта Акад. Худож.).

Перенесемъ статую на лоно природы — и все въ ней сразу измѣнится. Поза ея будетъ казаться пластичнѣе и благороднѣе. Руки, бывшія до тѣхъ поръ пустыми, поростутъ мхомъ. Лишайникъ прольетъ въ мраморныя раны свой золотистый бальзамъ. Сѣмена цвѣтовъ, носящіяся въ воздухѣ, найдутъ пріютъ на днѣ урнъ, въ рукахъ рѣкъ или роговъ изобилія, поддерживаемыхъ Помонами; а когда-нибудь дождевая вода разложитъ подъ ногами Нарциссовъ свое влажное, недолговѣчное зеркало. — Есть на террасахъ виллы Памфили статуя жен-

щины съ поднятой кверху рукою. Рука ея сломана, и она поднимаетъ кверху одинъ лишь обрубокъ, который долженъ казаться отвратительнымъ. Но рядомъ растетъ дерево. Оно склонило свои вѣтви надъ разбитой статуей. Кисть руки ея утопаетъ въ зеленой чащѣ листьевъ, и кажется, что статуя срываетъ ру-

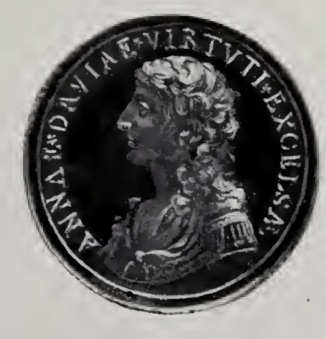


Д. Левицкій (1735—1822).
Портретъ гр. Гр. Гр. Кушелева. (Залъ Совѣта Акад. Худож.).

кою, которой у нея нѣтъ, плоды съ дерева, на которомъ ихъ никогда не бываетъ.

Итакъ, почти всегда природа и время сумѣютъ снова вызвать къ жизни мраморъ, который, разбившись, утратилъ ее. Конечно, они не могутъ вполнѣ возстановить то, что человѣкъ уничтожилъ, восполнить пробѣлъ, сдѣланный

Д. Левицкій (1735—1822).
Портретъ пѣвицы Анны Давіи, 1788 г.
(Собств. графа Гр. Ал. Милорадовича въ СПБ.).



Бронзовая медаль, выбитая въ честь *Анны Давіи въ 1792 г.*

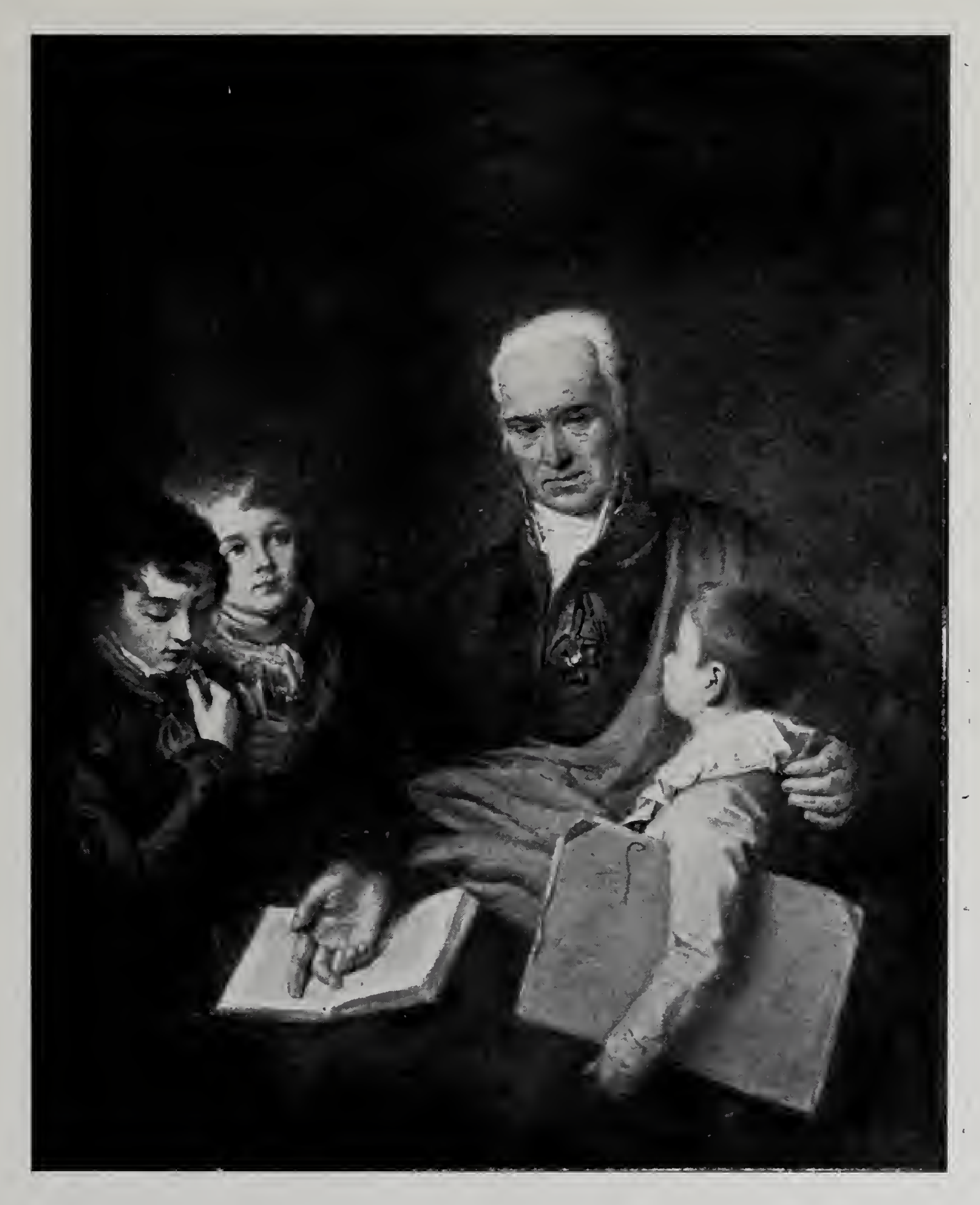
рукою судьбы. Они не могутъ вернуть изуродованнымъ произведеніямъ пластичность формъ, но они придаютъ имъ новую, поэтическую красоту. Они гармонически сливаютъ ихъ съ окружающей обстановкой. Настаетъ, наконецъ, время,



Д. Левицкій (1735–1822).
Портретъ поэта Г. Р. Державина (Третьяк. галл. въ Москвѣ).

когда развалины кажутся такой необходимой принадлежностью всего ландшафта, что представить себѣ возстановленное зданіе — значитъ испортить общую картину.

Но, чтобы совершалось что-нибудь подобное, нужно предоставить въ полное распоряженіе природы тѣ обломки, которые мы хотѣли возстановить, и не мѣшать нашими безполезными усиліями таинственной работѣ этой благодѣтельной феи.



А. Венеціановъ (1779—1847).
Портретъ К. И. Головачевскаго (Залъ Совѣта Акад. Худож.).

Слова экономистовъ „предоставьте всему идти своимъ порядкомъ" — пусть будутъ нашимъ девизомъ по отношенію къ природѣ. Пусть мохъ дѣлаетъ пятна на платьѣ богини, пусть плющъ обвивается вокругъ ея пьедестала. Не будемъ подобны тому фарисею, который, по словамъ Мюссе:

„считаетъ, что стѣна испорчена, если на ней выросъ цвѣтокъ“.

Если растеніе выросло — значитъ земля была хороша; если выросъ лишайникъ — значитъ воздухъ былъ чистъ.

Есть такой музей, въ которомъ поняли это и который является намъ прекраснымъ примѣромъ для подражанія. Онъ помѣщается на другомъ концѣ Европы — въ Римѣ.

Большія ворота ведутъ въ огромное помѣщеніе, гдѣ въ хаотическомъ безпорядкѣ расположены тысячелѣтніе памятники и жалкія лачуги: полное смѣшеніе временъ, стилей, идей, воспоминаній. Это наименѣе извѣстный изъ всѣхъ музеевъ Рима, тогда какъ британскій музей наиболѣе извѣстный изъ музеевъ всего свѣта. Его бюджетъ самый ограниченный, между тѣмъ какъ бюджетъ британскаго Музея самый широкій... Творецъ этого музея г. Barnabei не только археологъ, но и художникъ. Онъ не только собираетъ произведенія искусства, но и любуется ими. Онъ не думаетъ только о томъ, какъ-бы откопать ихъ на берегахъ Тибра, но также и о томъ, чтобы снова водворить ихъ на родную почву, снова вдохнуть въ нихъ жизнь...

(Окончаніе будетъ).





Уилліамъ Никольсонъ.

Художникъ, о которомъ идетъ рѣчь, вынесъ въ началѣ своей карьеры массу нападокъ со стороны академическихъ профессоровъ.

Такъ ведется споконъ вѣку и во всемъ мірѣ. Мелочная злоба всегда встрѣчаетъ молодыхъ художниковъ, подающихъ большія надежды. Своей смѣлостью и самостоятельностью они возбуждаютъ противъ себя тѣхъ, кто за-



У. Никольсонъ.
Гребныя гонки (изъ „Альманаха двѣнадцати спортовъ“).

бралъ въ свои руки извѣстность, заказы и деньги. Этотъ прекрасный обычай процвѣтаетъ въ Россіи и въ Германіи столь-же успѣшно, какъ и въ Англіи. Великіе жрецы искусства какъ за Рейномъ, такъ и по ту сторону Ламанша, отталкиваютъ всѣхъ проявляющихъ слишкомъ рано настоящую индивидуальность, такъ какъ она вѣчно ужасаетъ стражей традицій и хранителей завѣтовъ Академіи.

Англія, отъ которой можно было ожидать болѣе уваженія къ личности, встрѣтила появленіе прерафаэлитовъ выходками сомнительнаго юмора.



У. Никольсонъ.
Иллюстрація изъ изд. „Азбука".

Когда 10 лѣтъ тому назадъ нѣсколько молодыхъ людей преступно задумали внести нѣчто новое въ область декоративнаго искусства и, въ частности, въ тотъ родъ живописи, который называется теперь „художественной афишей" и явились съ произведеніями, если и не совершенными, то во всякомъ случаѣ чрезвычайно удачными, тогда престарѣлые цензоры всего Соединеннаго Королевства вылѣзли изъ пыльныхъ гробницъ, гдѣ хранятся эти древнія муміи, для того, чтобы съ озлобленіемъ накинуться на молодыхъ бунтовщиковъ. Молодые, правда, не сдались. Вмѣсто того, чтобы горевать и сокрушаться, они просто переплыли черезъ „channel" и явились въ Парижъ съ цѣлью поступить въ какую-нибудь изъ извѣстныхъ мастерскихъ. Вскорѣ, впрочемъ, они убѣдились, что



У. Никольсонъ.
Лондонскіе типы. Въ Кенсингтонѣ.

„великіе художники“ Франціи такъ-же нетерпимы, какъ и англійскіе профессора.

Проработавъ серьезно, усидчиво, съ искреннимъ интересомъ въ продолженіи нѣсколькихъ мѣсяцевъ, большинство изъ нихъ увидѣло всю несостоятельность французскихъ консервативныхъ академій и вернулось къ себѣ, въ свой sweet home, гдѣ и стало руководствоваться исключительно своимъ вдохновеніемъ. Произведенія, носящія характеръ неожиданной и яркой оригинальности, были результатомъ этихъ трудовъ. Сначала удивились, потомъ вознегодовали, наконецъ заинтересовались. Уилльямъ Никольсонъ, выгнанный извѣстнымъ ака-

демикомъ профессоромъ Геркомеромъ за „отсутствіе знаній", особенно выдѣлился между тѣми, которые рѣшили порвать съ рутиной.

Грустное пребываніе его въ Парижѣ было для него тѣмъ только полезно, что сблизило его тѣсной дружбой съ будущимъ его зятемъ Джэмсомъ Прайдъ, совмѣстная работа съ которымъ была для него впослѣдствіи крайне важна.



У. Никольсонъ.
Иллюстрація изъ изд. „Азбука".

Никольсонъ изучалъ катехизисъ бугеро, а Джэмсъ Прайдъ подъ руководствомъ бенжамена Констана проникалъ въ тайны доброй и выгодной буржуазной живописи.

Надышавшись нездоровымъ и антиэстетическимъ воздухомъ этой фабрики — Académie Julien, они, наконецъ, возмутились, и негодованіе сблизило ихъ. Вернувшись въ Англію, они не замедлили выступить съ проектами афишъ для разныхъ издателей и театральныхъ директоровъ. Они проработали такъ нѣсколько лѣтъ, не обращая вниманія на царившій вокругъ нихъ индифферентизмъ.

Занятія ихъ не были тщетны, такъ какъ въ 1894 году они могли уже представить публикѣ довольно большое собраніе своихъ работъ. Надо отдать справедливость, что они проявили большую скромность и сначала устроили небольшую частную выставку. Однако, выставка эта не прошла незамѣченной.

Лондонскіе эстеты поддержали молодыхъ художниковъ, впервые выступившихъ въ качествѣ художниковъ-афишеровъ подъ псевдонимомъ братьевъ бегарстафъ (въ переводѣ „нищенскій посохъ"). Успѣхъ былъ очень большой.

Находчивость и неожиданность мотивовъ доставили обоимъ массу похвалъ.

Въ ихъ афишахъ проглядывало что-то еще невиданное, еще никѣмъ неот-



У. Никольсонъ.
Le „four-in-hand" (изъ „Альманаха двѣнадцати спортовъ").

мѣченное, что составляло признакъ ихъ гибкаго, оригинальнаго таланта. Краски, ограниченныя почти геометрическимъ контуромъ, напоминали издали живопись по стеклу.

Создавъ „афишу" въ рѣдкомъ артистическомъ единеніи, Никольсонъ и Прайдъ, однако, разошлись. Одинъ увлекся пейзажемъ, другой-же предпочелъ портретъ.

Съ нѣкоторыхъ поръ Никольсонъ сталъ заниматься также и ксилографіей; но раньше, чѣмъ слѣдовать дальше, скажемъ еще нѣсколько словъ о немъ въ области афиши, гдѣ онъ развивался совмѣстно со своимъ alter ego, Прайдомъ.

Всѣ композиціи, подписанныя бегарстафомъ, удивительны простотой линій; исполненіе ихъ является почти такимъ-же первобытнымъ, какъ японскій рису-



У. Никольсонъ.
Лондонскіе типы.

нокъ. Авторы отдаляютъ положительно всякую подробность, сосредоточивая все вниманіе на силѣ экспрессіи. бегарстафы исключаютъ изъ своихъ афишъ всякую черту, которая не строго необходима и которая, служа подробностью, могла бы лишь придать тяжесть рисунку. Только вполнѣ необходимыя линіи выдѣляются на цвѣтномъ фонѣ; линіи эти начертаны смѣло, рѣшительно, твердо

и окаймляютѣ пространства, раскрашенныя съ точностью примитивныхъ гравюръ. Впечатлѣніе получается поразительное.

Долгія совмѣстныя занятія съ Джэмсомъ Прайдъ послужили Никольсону подготовкой къ его трудамъ въ гравюрѣ на деревѣ. Художникъ понялъ, что тотъ пріемъ, который онъ такъ удачно примѣнилъ къ афишѣ, можетъ дать подобные-же эффекты и въ ксилографіи. Онъ перенесъ въ новую свою дѣятельность тоже знаніе линій и остроуміе въ комбинаціи тоновъ.



У. Никольсонъ.
Изъ изд. „The square book of animals“.

Никольсонъ вообще принадлежитъ къ той школѣ, характерная черта которой заключается въ ея современности. Онъ вполнѣ современенъ; ничто не обличаетъ въ немъ подражанія прошедшему. Онъ человѣкъ своего времени: синтетиченъ въ рисункѣ и въ краскахъ и простъ въ выраженіи мысли.



У. Никольсонъ.
Изъ изд. „The square book of animals“.

Одно изъ замѣчательныхъ произведеній художника — его „Альманахъ 12-ти спортовъ“.

Главная сила Никольсона не въ изображеніи человѣка, — удивительнѣе всего карандашъ его проявляется въ изображеніи лошади и вообще животныхъ. Кошки, барашки, собаки, козы, лебеди, курицы, утки передаются поразительно его

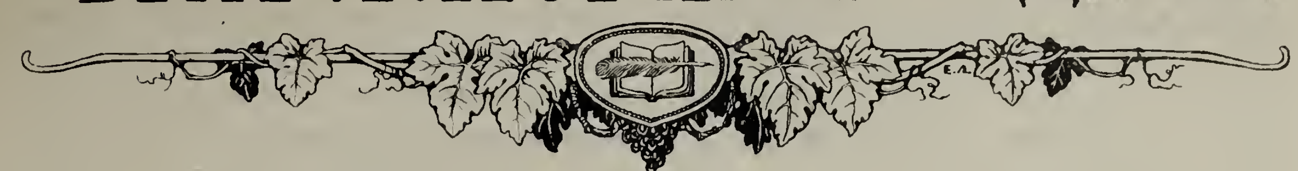
характернымъ и мѣткимъ штрихомъ. Въ этомъ можно убѣдиться изъ его маленькаго квадратнаго альбома животныхъ—произведенія молодости Никольсона. Не менѣе удивительна иллюстрированная имъ азбука. Даже японцы, и даже неимовѣрно упрощенныя картинки Какемоноса не могутъ идти далѣе въ краткости выраженія жизни и движенія. Еще одинъ чрезвычайно интересный его альбомъ посвященъ лондонскимъ типамъ. Въ 12-ти спортахъ, въ Азбукѣ и въ Лондонскихъ типахъ Никольсонъ обнялъ много сторонъ англійской современной жизни. Но художникъ молодъ и мы надѣемся, что другіе альбомы, полные этой-же философской наблюдательности, послѣдуютъ за первыми. Кромѣ моды, спорта, уличной жизни, въ Англіи найдется еще много мотивовъ для наблюденія. Никольсонъ уже обратился къ знакомству съ деревней и принялся за фермы и за лошадей. Серія этихъ чудесныхъ этюдовъ скоро появится въ свѣтъ. Онъ занимался также и портретами, изъ которыхъ особенно извѣстны портреты королевы Викторіи, Сары бернаръ и Дж. Уистлера. Характерныя черты этихъ портретовъ—простота и красота позъ. Портретъ королевы Викторіи, конечно, тріумфъ ксилографіи. Это безспорно chef-d'oeuvre Никольсона. Въ заключеніе и въ отвѣтъ на несчастную, но законную манію современныхъ критиковъ, мы попробуемъ выразить, къ какой категоріи художниковъ принадлежитъ Никольсонъ. Что это? карикатура? портретъ? силуэтъ? что даетъ намъ молодой граверъ? Можно было-бы, не ошибаясь, отвѣтить, что все названное входитъ въ его творчество, но ни къ одному изъ этихъ родовъ живописи онъ не принадлежитъ.

Останавливаясь передъ оригинальностью произведеній художника, мы рискнемъ опредѣлить ихъ, какъ „синтетическое изображеніе людей, животныхъ и природы". Уилльямъ Никольсонъ упорный работникъ и неутомимый наблюдатель, а потому мы можемъ ждать отъ него еще много сильнаго и выдающагося, какъ по замыслу, такъ и по фактурѣ. Онъ живетъ далеко отъ Лондона, въ уединеніи, которое можетъ только способствовать его сосредоточенности и успѣху его работы.





Литературный отдѣлъ.



• Левъ Толстой и Достоевскій •

Д. Мережковскаго.

... Всякій человѣкъ нашего времени, если вникнуть въ противорѣчіе его сознанія, его жизни, находится въ самомъ отчаянномъ положеніи.

Л. Толстой.

... Произошло столкновеніе двухъ самыхъ противоположныхъ идей, которыя только могли существовать на землѣ: Человѣкобогъ встрѣтилъ Богочеловѣка, Аполлонъ Бельведерскій Христа.

Достоевскій.

ВСТУПЛЕНІЕ.

Поколѣніе русскихъ людей, вступившее въ сознательную жизнь между восьмидесятыми и девяностыми годами XIX столѣтія, находится въ такомъ трудномъ и отвѣтственномъ положеніи относительно будущаго русской культуры, какъ, можетъ быть, ни одно изъ поколѣній со времени Петра Великаго.

Я говорю — со времени Петра, потому что именно отношеніе къ Петру служитъ какъ-бы водораздѣльною чертою двухъ великихъ теченій русскаго историческаго пониманія за послѣдніе два вѣка, хотя въ дѣйствительности раньше Петра и глубже въ исторіи начинается борьба этихъ двухъ теченій, столь поверхностно и несовершенно обозначаемыхъ словами „западничество" и „славянофильство". Отрицаніе западниками самобытной идеи въ русской культурѣ, желаніе видѣть въ ней только продолженіе или даже только подражаніе европейской, утвержденіе славянофилами этой самобытной идеи и

Статья „Левъ Толстой и Достоевскій" будетъ состоять изъ четырехъ отдѣловъ: Л. Толстой и Достоевскій, какъ люди, какъ художники, какъ мыслители и какъ проповѣдники.

Ред.

противоположеніе русской культуры западной, — въ такомъ крайнемъ, чистомъ видѣ оба теченія нигдѣ не встрѣчаются, кромѣ отвлеченныхъ умозрѣній. Во всякомъ же дѣйствіи, научно-историческомъ или художественномъ, они по неволѣ сближаются, соединяются, никогда, впрочемъ, не смѣшиваясь и не сливаясь окончательно. Такъ, у всѣхъ великихъ русскихъ людей, отъ Ломоносова черезъ Пушкина до Тургенева, Гончарова, Л. Толстого и Достоевскаго, несмотря на глубочайшія западныя вліянія, сказывается и самобытная русская идея, правда, съ меньшею степенью ясности и сознательности, чѣмъ идеи общеевропейскія. Въ этомъ недостаткѣ ясности и сознанія до сей поры заключалась главная слабость учителей славянофильства.

Тогда какъ западники могли указать на общеевропейскую культуру и на подвигъ Петра, какъ на опредѣленный и сознательный идеалъ, славянофилы обречены были оставаться въ области романтическихъ смутныхъ сожалѣній о прошломъ, или столь-же романтическихъ и смутныхъ чаяній будущаго, могли указать только на черезчуръ ясныя, но неподвижныя и омертвѣвшія историческія формы, или на слишкомъ неясныя, безплотныя и туманныя дали, на то, что еще не родилось.

Достоевскій почувствовалъ и отмѣтилъ эту болѣзнь славянофильства — недостатокъ ясности и сознанія, — „мечтательный элементъ славянофильства“, — какъ онъ выражается. „Славянофильство до сихъ поръ еще стоитъ на смутномъ и неопредѣленномъ идеалѣ своемъ. Такъ что во всякомъ случаѣ западничество все-таки было реальнѣе славянофильства, и, несмотря на всѣ свои ошибки, оно все-таки дальше ушло, все-таки движеніе осталось на его сторонѣ, тогда какъ славянофильство не двигалось съ мѣста и даже вмѣняло себѣ это въ большую честь“.

Западничество казалось Достоевскому реальнѣе славянофильства, потому что первое могло указать на опредѣленное явленіе европейской культуры, тогда какъ второе, несмотря на всѣ свои поиски, не нашло ничего равноцѣннаго и равнозначущаго, и вмѣстѣ съ тѣмъ, столь-же опредѣленнаго и законченнаго въ русской культурѣ. Такъ думалъ Достоевскій въ 1861 году. Черезъ шестнадцать лѣтъ онъ уже нашелъ — казалось ему — это искомое и не найденное славянофилами, опредѣленное, великое явленіе русской культуры, которое могло быть сознательно, въ совершенной ясности, противопоставлено и указано Европѣ, — нашелъ его во всемірномъ значеніи новой, вышедшей изъ Пушкина, русской литературы.

„Книга эта — писалъ онъ въ „Дневникѣ“ за 1877 годъ, по поводу только-что появившейся „Анны Карениной“ Л. Толстого, — книга эта прямо приняла въ глазахъ моихъ размѣръ факта, который бы могъ отвѣчать за насъ Европѣ, того искомаго факта, на который мы могли бы указать Европѣ. Анна Каренина есть совершенство, какъ художественное произведеніе, съ которымъ ничто подобное изъ европейскихъ литературъ въ настоящую эпоху не можетъ сравниться, а во-вторыхъ, и по идеѣ своей это уже нѣчто наше, наше *свое*, родное, и именно то самое, что составляетъ нашу особенность передъ европейскимъ міромъ. — Если у насъ есть литературныя произведенія такой силы мысли и исполненія, то почему намъ отказываетъ Европа въ самостоятельности, въ нашемъ *своемъ собственномъ* словѣ, — вотъ вопросъ, который рождается самъ собою“.

Въ то время слова эти могли казаться дерзкими и самонадѣянными, — теперь они кажутся намъ почти робкими, во всякомъ случаѣ недостаточно ясными и опредѣленными. Достоевскій указалъ въ нихъ только на малую часть того всемірнаго значенія, ко-

торое намъ теперь открывается все съ большею и большею ясностью въ русской литературѣ. Для этого надо было не только видѣть, какъ видѣли мы, законченный ростъ художественнаго творчества, но и все трагическое развитіе нравственной и религіозной личности Л. Толстого, надо было понять глубочайшее согласіе и глубочайшую противоположность его самому Достоевскому въ ихъ общей преемственности отъ Пушкина. Это уже дѣйствительно, — какъ выражается Достоевскій,— „фактъ особаго значенія“, уже почти сознанное, хотя еще не сказанное, уже опредѣленное, въ плоть и кровь облеченное явленіе русской и въ то-же время всемірно-исторической культуры. Только самые чуткіе люди въ Западной Европѣ — Ренанъ, Флоберъ, Нитче — если не разгадали, то, по крайней мѣрѣ, предчувствовали смыслъ этого явленія. Но и до сей поры, несмотря на русскую моду въ Европѣ послѣднихъ десятилѣтій, отношеніе большей части европейской критики къ русской литературѣ остается случайнымъ и поверхностнымъ. И до сей поры не подозрѣваетъ она дѣйствительныхъ размѣровъ ея всемірнаго значенія, уже видимыхъ намъ, русскимъ, для которыхъ открытъ первоисточникъ русской поэзіи — Пушкинъ, все еще недоступный для чужого взгляда. И намъ уже нѣтъ возврата ни къ западникамъ, отрицающимъ самобытную идею русской культуры, ни, тѣмъ болѣе, къ славянофиламъ, не потому, чтобы ихъ проповѣдь казалась намъ слишкомъ смѣлою и гордою, — можетъ быть, наша вѣра въ будущность Россіи еще дерзновеннѣе, еще самовластнѣе, — а лишь потому, что эти книжные мечтатели и умозрители сороковыхъ годовъ кажутся намъ слишкомъ покорными и боязливыми учениками нѣмецкой метафизики, переряженными германофилами, простодушными гегеліанцами. И если пророчество Достоевскаго: „Россія скажетъ величайшее слово всему міру, которое тотъ когда-либо слышалъ“ — оказалось преждевременнымъ, то лишь потому, что самъ онъ не договорилъ этого слова до конца, не довелъ своего сознанія до послѣдней степени возможной ясности, испугался послѣдняго вывода изъ собственныхъ мыслей и сломилъ ихъ остріе, притупилъ ихъ жало и, дойдя до края бездны, отвернулся отъ нея и, чтобы удержаться и не упасть, снова ухватился за неподвижныя, окаменѣлыя историческія формы славянофильства, — тѣ самыя, для разрушенія которыхъ онъ, можетъ быть, сдѣлалъ больше, чѣмъ кто-либо. И, въ самомъ дѣлѣ, нужна великая ясность и трезвость ума, чтобы, безъ головокруженія, безъ опьяненія народнымъ тщеславіемъ, признать величіе всемірной идеи, открывающейся въ русской литературѣ. Можетъ быть, для нашего слабаго и болѣзненнаго поколѣнія въ этомъ признаніи больше страшнаго, чѣмъ соблазнительнаго, — я разумѣю страшную, почти невыносимую тяжесть отвѣтственности.

Но, несмотря на то, или, вѣрнѣе, благодаря тому, что мы признали самобытную русскую идею, мы уже не можемъ, — чего бы это намъ ни стоило и какія бы роковыя противорѣчія ни грозили намъ, — высокомѣрно отворачиваться отъ западной культуры или малодушно закрывать на нее глаза, подобно славянофиламъ. Не можемъ забыть, что именно Достоевскій, и какъ разъ въ то время, когда онъ былъ или во всякомъ случаѣ считалъ себя самымъ крайнимъ славянофиломъ, съ такою силою и опредѣленностью высказалъ нашу русскую любовь къ Европѣ, нашу русскую тоску по родному Западу, какъ ни одинъ изъ нашихъ западниковъ: „у насъ русскихъ,— говоритъ онъ,— двѣ родины: наша Русь и Европа“. — „Европа — но вѣдь это страшная и святая вещь! О, знаете-ли вы, господа, какъ намъ дорога, намъ, мечтателямъ-славянофиламъ, эта самая Европа,

эта „страна святыхъ чудесъ!“ — Знаете ли, до какихъ слезъ и сжатій сердца мучаютъ и волнуютъ насъ судьбы этой дорогой и *родной* намъ страны, какъ пугаютъ насъ эти мрачныя тучи, все болѣе и болѣе заволакивающія ея небосклонъ? Русскому Европа такъ же драгоцѣнна, какъ Россія. О, болѣе! Нельзя болѣе любить Россію, чѣмъ люблю ее я, но я никогда не упрекалъ себя за то, что Венеція, Римъ, Парижъ, сокровища ихъ наукъ, вся исторія ихъ — мнѣ милѣй, чѣмъ Россія. О, русскимъ дороги эти старые чужіе камни, эти чудеса стараго Божьяго міра, эти осколки святыхъ чудесъ; и даже это намъ дороже, чѣмъ имъ самимъ!“ — „Я хочу въ Европу съѣздить, Алеша, — говоритъ Иванъ Карамазовъ, — и вѣдь я знаю, что я поѣду лишь на кладбище, но на самое, на самое дорогое кладбище, вотъ что! Дорогіе тамъ лежатъ покойники, каждый камень надъ ними гласитъ о такой горячей минувшей жизни, о такой страстной вѣрѣ въ свой подвигъ, въ свою истину, въ свою борьбу и въ свою науку, что я, знаю заранѣе, паду на землю и буду цѣловать эти камни и плакать надъ ними, — въ то-же время убѣжденный всѣмъ сердцемъ моимъ, что все это давно уже кладбище и никакъ не болѣе!“

Неужели — только кладбище? Но вѣдь Европа для русскихъ — онъ это самъ сказалъ — вторая родина. А развѣ можетъ быть родиной живого народа кладбище? Нѣтъ, какъ ни страстно и ни сильно выражалъ онъ это чувство, но онъ все-таки не договорилъ послѣдняго слова о нашей русской тоскѣ по европейской родинѣ, такъ же, какъ не договорилъ и своей вѣры въ будущность Россіи. И пусть Европа — кладбище. Мы теперь уже знаемъ, что на этомъ кладбищѣ погребены не только люди и герои, но и боги. А у боговъ есть такое свойство, что и въ гробахъ они сохраняютъ безсмертіе, такъ что сколько ни погребай ихъ, никогда нельзя быть увѣреннымъ, что они дѣйствительно умерли. Можетъ быть, они только притворились мертвыми и спятъ, ожидая Возрожденія, какъ сѣмена ожидаютъ весны. Не въ самую-ли глухую полночь среднихъ вѣковъ, не самымъ-ли благочестивымъ христіанскимъ подвижникамъ являлись они въ видѣ страшныхъ и соблазнительныхъ демоновъ? Когда же они воскресаютъ и выходятъ изъ своихъ могилъ, то „старые камни“ соединяются въ новые храмы, „осколки святыхъ чудесъ“ — въ новыя, живыя чудеса.

Еще недавно мы присутствовали при такомъ воскресеніи двухъ олимпійскихъ боговъ — Аполлона и Діониса, на старомъ европейскомъ кладбищѣ, въ юношеской и столь весенней книгѣ Фридриха Нитче — „*Рожденіе Трагедіи*“. И для насъ, русскихъ, это явленіе новаго Аполлона и Діониса было тѣмъ болѣе знаменательно, что оно напомнило намъ видѣніе отрока Пушкина, который изъ школы христіанской наставницы, съ очами „свѣтлыми, какъ небеса“, со словами „полными святыни“, убѣгалъ „въ великолѣпный мракъ *чужого* сада“, къ языческимъ идоламъ:

Межъ ними два чудесныя творенья
Влекли меня волшебною красой.
То были двухъ *бѣсовъ* изображенья:
Одинъ — Дельфійскій идолъ — ликъ младой
Былъ гнѣвенъ, полонъ гордости ужасной
И весь дышалъ онъ силой неземной;
Другой — женообразный, сладострастный,
Сомнительный и лживый идеалъ,
Волшебный демонъ, лживый, но прекрасный.

Мы также присутствовали при соединеніи этихъ двухъ противоположныхъ демоновъ или боговъ въ еще болѣе необычайномъ и таинственномъ явленіи Заратустры. И не могли мы не узнать въ немъ Того, Кто всю жизнь преслѣдовалъ и мучилъ Достоевскаго, не могли не узнать Человѣкобога въ Сверхчеловѣкѣ. И чудеснымъ, почти невѣроятнымъ, было для насъ это совпаденіе самаго новаго, крайняго изъ крайнихъ европейцевъ и сама-

го русскаго изъ русскихъ. Ни о какомъ вліяніи или заимствованіи тутъ и рѣчи быть не могло. Съ двухъ разныхъ, противоложныхъ сторонъ подошли они къ одной и той-же безднѣ. Сверхчеловѣкъ — это послѣдняя точка, самая острая вершина великаго горнаго кряжа европейской философіи, съ ея вѣковыми корнями возмутившейся, уединенной и обособленной личности. Дальше некуда идти: историческій путь пройденъ; дальше — обрывъ и бездна — или паденіе, или полетъ, — путь сверхъ-историческій, — религія.

Особый поразительный смыслъ имѣетъ для насъ, русскихъ, явленіе Заратустры и потому, что мы принадлежимъ къ народу, который далъ міру, можетъ быть, единственное, величайшее во всей новой европейской исторіи воплощеніе сверхчеловѣческой воли, — въ Петрѣ: религіозная часть русскаго народа сложила странную и донынѣ мало изслѣдованную легенду о Петрѣ, какъ объ Антихристѣ, объ апокалипсическомъ „Звѣрѣ, вышедшемъ изъ бездны". И тотъ изъ русскихъ людей, кто по духу былъ ближе всѣхъ къ Петру, кто понялъ его глубже всѣхъ, русскій пѣвецъ Аполлона и Діониса, — Пушкинъ, не обратился-ли къ нему-же съ этимъ вопросомъ, полнымъ столь знакомаго намъ, вѣщаго ужаса:

О мощный властелинъ судьбы
Не такъ-ли ты уздой желѣзной
На высотѣ, надъ самой бездной
Россію вздернулъ на дыбы?

„Петровская реформа, — говоритъ Достоевскій, — продолжавшаяся вплоть до нашего времени, дошла наконецъ до послѣднихъ своихъ предѣловъ. Дальше нельзя идти, да и некуда: нѣтъ дороги, *она вся пройдена*". И въ другомъ мѣстѣ — въ одномъ изъ своихъ послѣднихъ писемъ: „вся Россія стоитъ на какой-то окончательной точкѣ, колеблясь надъ бездною". Не та же-ли это бездна, о которой говоритъ Пушкинъ, — надъ которой Мѣдный Всадникъ на своей обледенѣлой глыбѣ гранита вздернулъ Россію на дыбы желѣзною уздой? Такого страшнаго ощущенія этой бездны, какъ у нашего поколѣнія, не было ни у одного изъ поколѣній со времени Петра. На Западѣ, т. е. въ Европѣ—„духъ ратный", на Востокѣ, т. е. въ Россіи—„духъ благодатный",— какъ утверждали въ своихъ Космографіяхъ московскіе книжники XVII вѣка, или, говоря языкомъ Достоевскаго — Человѣкобогъ и Богочеловѣкъ, Христосъ и Антихристъ — вотъ два противоположные берега, два края этой бездны. И горе наше, или счастье, въ томъ что у насъ дѣйствительно „двѣ родины — наша Русь и Европа", и мы не можемъ отречься ни отъ одной изъ нихъ,—мы должны или погибнуть, или соединить въ себѣ оба края бездны.

Достоевскій правъ: и съ той, и съ другой стороны, и съ Восточной, и съ Западной, вся дорога пройдена, историческій путь конченъ, — дальше идти некуда; но мы знаемъ, что когда кончается исторія, начинается религія, и у самаго края бездны необходимо и естественно является мысль о крыльяхъ, о полетѣ, о *сверхъ-историческомъ* пути,— о религіи. Нитче, боровшійся во имя Человѣкобога съ Богочеловѣкомъ, побѣдилъ-ли Его? Достоевскій, боровшійся во имя Богочеловѣка съ Человѣкобогомъ, побѣдилъ-ли Его? — вотъ вопросъ, отъ котораго зависитъ все будущее не только русской, но и всемірной культуры.

Когда нѣсколько лѣтъ назадъ въ статьѣ о Пушкинѣ я высказалъ мысль, что главная особенность его сравнительно съ другими великими европейскими поэтами заключается въ разрѣшеніи всемірныхъ противорѣчій, въ соединеніи двухъ началъ, языческаго и христіанскаго, въ еще небывалую гармонію, — меня обвинили въ томъ, что я приписываю Пушкину мои собственныя, будто-бы „нитчеанскія" мысли, хотя, кажется, никакая мысль не можетъ быть противоположнѣе, враждеб-

нѣе ницшеанству, чѣмъ именно эта мысль о соединеніи *двухъ* началъ. Больше, чѣмъ кто-либо, я чувствую, какъ недостаточны и несовершенны были слова мои; но всетаки я не могу отъ нихъ отречься.

Мои судьи, если-бы они желали быть послѣдовательны, должны бы обвинить и Достоевскаго въ томъ, что онъ приписывалъ Пушкину свои собственныя мысли. „Именно теперь въ Европѣ, — говоритъ Достоевскій, — все поднялось одновременно, всѣ міровые вопросы разомъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и всѣ *міровыя противорѣчія*“. А въ заключительныхъ словахъ своей Пушкинской рѣчи, говоря о самой сущности міросозерцанія Пушкина, какъ „непонятаго предвозвѣстителя будущей русской культуры“, онъ еще разъ возвращается къ этимъ противорѣчіямъ:

„Впослѣдствіи, я вѣрю въ это, мы, то есть, конечно, не мы, а будущіе, грядущіе русскіе люди, поймутъ уже всѣ до единаго, что стать настоящимъ русскимъ и будетъ именно значить: стремиться внести примиреніе въ европейскія противорѣчія“. Что-же это за противорѣчія? Не тѣ-ли самыя, которыми онъ только и мучился всю жизнь, о которыхъ онъ только и думалъ, и писалъ, и которыя въ одномъ изъ своихъ предсмертныхъ дневниковъ онъ высказалъ съ такою ясностью, съ какою до него никогда никто не говорилъ о нихъ:

„Произошло столкновеніе двухъ самыхъ противоположныхъ идей, которыя только могли существовать на землѣ: Человѣкобогъ встрѣтилъ Богочеловѣка, Аполлонъ Бельведерскій Христа“.

Но вѣдь это-же и есть то „міровое противорѣчіе“, о которомъ и я говорилъ въ статьѣ о Пушкинѣ, разрѣшенія котораго и я искалъ въ немъ. Правда, Достоевскій и здѣсь, какъ-будто испугавшись, не договариваетъ послѣдняго слова, не дѣлаетъ послѣдняго вывода. Но при теперешней степени *всеобщаго*, неизбѣжнаго сознанія, намъ уже нельзя останавливаться, не договаривать и не сдѣлать послѣдняго шага. Я его сдѣлалъ, и вотъ все, что я сдѣлалъ, и тому, кто нѣсколько глубже знаетъ Достоевскаго, ясно будетъ, какъ это мало.

Во всякомъ случаѣ, возражая мнѣ, надо было вспомнить и о немъ, а о немъ-то и забыли такъ, какъ-будто его вовсе не было въ русской литературѣ, какъ-будто Достоевскій никогда ничего не говорилъ о Пушкинѣ, какъ-будто то, что приняли за нѣчто наносное, чуждое, болѣзненно-декадентское, „ницшеанское“, —не самое родное наше, кровное, вѣчное, русское, пушкинское, что только есть у насъ и было и будетъ. Я, впрочемъ, думаю, что къ этому вопросу русская критика принуждена будетъ вернуться: его не обойдешь и отъ него не спрячешься никуда, – загадка Пушкина стоитъ на всѣхъ путяхъ новаго русскаго сознанія, какъ загадка Сфинкса передъ Эдипомъ.

Да, несмотря на всѣ хвалы и почести, воздаваемыя Пушкину, несмотря на всѣ изученія и толкованія, онъ для насъ—все еще загадка, и даже, кажется, чѣмъ ближе онъ къ намъ, тѣмъ неуловимѣе, неисповѣдимѣе. Пушкинъ — воздухъ, которымъ мы дышемъ, бѣлый свѣтъ, въ которомъ мы видимъ всѣ другіе цвѣта, онъ – русская мѣра всего, нашъ собственный взглядъ на все, онъ — мы сами въ нашей послѣдней, еще для насъ самихъ не открывшейся глубинѣ, и вотъ почему узнать его намъ такъ-же трудно, какъ узнать себя, и, можетъ быть, разгадать Пушкина — это именно и значитъ найти себя въ немъ.

Въ русской литературѣ нѣтъ писателей болѣе внутренне-близкихъ и въ то-же время болѣе противоположныхъ другъ другу, чѣмъ Достоевскій и Л. Толстой. Оба они вышли изъ Пушкина. Достоевскій это сознавалъ. Л. Толстой, кажется, никогда объ этомъ не думалъ и этого не чувствовалъ, но мы вѣдь знаемъ за него, что безъ Пушкина не

было-бы Л. Толстого. Онъ и Достоевскій близки и противоположны другъ другу, какъ двѣ главныя, самыя могучія вѣтви одного дерева, расходящіяся въ противоположныя стороны своими вершинами, сросшіяся въ одномъ стволѣ своими основаніями. Углубляясь и въ Льва Толстого, и въ Достоевскаго, мы доходимъ до общаго ихъ основанія,—до Пушкина. Лучъ его бѣлаго свѣта они преломили и разложили на цвѣта радуги, но не должно забывать, что за ихъ разнообразіемъ и противоположностью скрывается единство бѣлаго свѣта.

Изучать Л. Толстого и Достоевскаго значитъ разгадывать тайну Пушкина въ новой русской поэзіи,—ту великую тайну, о которой упомянулъ Достоевскій въ послѣднихъ, столь пророческихъ словахъ своей Пушкинской рѣчи:

„Пушкинъ умеръ въ полномъ развитіи своихъ силъ и безспорно унесъ съ собою въ гробъ нѣкоторую великую тайну. И вотъ мы теперь безъ него эту тайну разгадываемъ".

Для нашего поколѣнія, увидѣвшаго оба края бездны, эта тайна Пушкина, тайна всей будущей русской культуры, есть разрѣшеніе міровыхъ противорѣчій, „столкновеніе двухъ самыхъ противоположныхъ идей, какія только могли существовать на землѣ", — новая, можетъ быть, величайшая и послѣдняя борьба духа Восточнаго и Западнаго, „духа ратнаго и благодатнаго", Богочеловѣка и Человѣкобога.

(*Продолженіе будетъ*).



К. П. Брюлловъ.

I.

За первыя 60 лѣтъ существованія нашей Академіи изъ нея вышло не мало русскихъ Рафаэлей, Пуссэновъ и Гвидовъ. Хотя эти господа не носили такихъ громкихъ прозвищъ, и своимъ авторитетомъ мѣшали обществу обратить должное вниманіе на то истиннохудожественное, что творилось въ ихъ время болѣе скромными мастерами, лишенными поддержки оффиціальной эстетики, однако, сами по себѣ, они были всетаки настолько скучны, вялы и мертвы, что можно было предполагать, что скоро вся эта ложь, вся эта пародія на искусство сама собой уничтожится, просто отъ худосочія. И пожалуй, Венеціановъ въ тайнѣ души своей на это и расчитывалъ. Но судьба готовила иное, и какъ разъ тогда, когда академическая скука достигла высшихъ предѣловъ, когда даже въ казенныхъ, полковыхъ церквахъ, вылощенныхъ какъ ботфорты, образа Егорова показались неумѣстными, по совершенной ихъ мертвенности, когда

Примѣч. Статья „К. П. Брюлловъ" составляетъ отрывокъ обширнаго труда „Исторія русской живописи въ XIX в.", который войдетъ въ русское изданіе книги проф. Р. Мутера „Исторія живописи въ XIX в.".

Ред.

и молодое поколѣніе художниковъ, вродѣ Басина, сулило на многіе годы столь-же безысходную тоску, тогда-то какъ разъ оказалось, что „живъ курилка". Зачахнувшая-было Академія выпустила одного за другимъ, двухъ дѣйствительно *своихъ* и столь великолѣпныхъ птенцовъ, что начинанія Венеціанова были въ одинъ мигъ забыты, и всѣ бросились наперерывъ кадить скончавшейся было старушкѣ, которую теперь вынесли на своихъ плечахъ два дюжихъ и преданныхъ ей силача: полунѣмецъ Брюлловъ и полу-итальянецъ Бруни.

Воспитаніе Брюллова имѣетъ много общаго съ воспитаніемъ Менгса, и таково-же ихъ значеніе: оба они влили новую кровь въ умирающій академизмъ, силой своихъ талантовъ гальванизировали его и временно спасли отъ погибели. Маленькій Брюлловъ, чуть родился, какъ ему уже дали карандашъ въ руки и сказали: „рисуй", — и затѣмъ, все художественное воспитаніе его было въ томъ-же чисто-академическомъ духѣ. Несмотря на чрезвычайную болѣзненность, отецъ не щадилъ его, морилъ голодомъ, наказывалъ розгой, когда онъ неудачно или неохотно рисовалъ, въ свободные-же часы пичкалъ его необходимымъ для академическаго художника чтеніемъ, растолковывалъ красоты старыхъ мастеровъ по гравюрамъ. Мальчикъ оказался способнымъ, также, какъ и вся семья его, но болѣе, чѣмъ другіе, самолюбивымъ и честолюбивымъ, и вскорѣ ужъ не приходилось его пороть и морить голодомъ, такъ какъ, унаслѣдованная отъ отца и дѣда, талантливость его окрѣпла, а похвалы окружающихъ вытѣснили изъ головы всякое другое желаніе, кромѣ того, какъ стать „великимъ художникомъ", и именно великимъ надъ всѣми, какимъ-то художественнымъ Наполеономъ.

9-ти лѣтъ онъ изъ отцовской академіи поступаетъ въ казенную, и тамъ сразу поражаетъ своихъ учителей необычайной подготовкой, такъ что 14 лѣтнему мальчику приходится дать серебряную медаль! Руководителемъ его является самый академическій изъ академическихъ профессоровъ, перещеголявшій въ своихъ немногочисленныхъ произведеніяхъ „обдуманностью" самого Шебуева, а засушенностью и условностью — Егорова, а именно—отецъ несчастнаго Иванова, убѣжденный и строгій старовѣръ искусства. Учитель влюбляется въ ученика. Въ немъ онъ видитъ то, къ чему онъ самъ стремился всю жизнь, но что помѣшали ему, бѣдняку, исполнить всякіе скучные заказы.

Дома—неумолимый отецъ, въ школѣ—суровый учитель, вдвоемъ напираютъ на молодой талантъ; но, пожалуй, этого уже и не нужно: талантъ окрѣпъ въ надлежащей формѣ, талантъ понялъ, въ чемъ дѣло, понялъ, чего отъ него хотятъ, и самъ убѣжденно за это стоитъ. Хоть онъ подчасъ и зачерчиваетъ въ альбомъ кое-какія сценки уличной жизни, быть можетъ, подъ слабымъ вліяніемъ начинавшаго тогда Венеціанова, но эти сценки въ „низкомъ родѣ" не должны были пугать неумолимаго и влюбленнаго въ гипсы учителя, такъ какъ въ этихъ русскихъ мужикахъ и бабахъ ровно ничего не было русскаго и они уже несомнѣнно предвѣщали болѣе благородныхъ „пифферари" и „чуччарокъ".

Радостямъ профессоровъ не было конца, когда они увидали, что юный талантъ не только покоряется, но идетъ на встрѣчу ихъ завѣтнымъ желаніямъ; съ торжествомъ вѣшаютъ они въ классѣ его рисунокъ „Геній искусства", въ назиданіе всей школѣ. Въ этомъ рисункѣ мальчикъ явился готовымъ академистомъ, переиначивъ классный этюдъ съ натурщика въ какого-то бога, по всѣмъ правиламъ классическаго канона. Но радости прямо хлынули черезъ край*), когда

*) Разсказъ въ этомъ мѣстѣ князя Гагарина совершенно неточенъ.

черезъ нѣсколько лѣтъ, уже масляными красками, въ большомъ видѣ, молодой Брюлловъ прибѣгъ къ тому-же пріему: на сей разъ вмѣсто „Генія“ онъ переписалъ натурщика въ „Нарцисса“. По существу, разницы никакой не было, развѣ только, что съ большимъ вниманіемъ и болѣе самостоятельно были подобраны аксессуары: гипсовый истуканъ, въ златокудромъ парикѣ, лежалъ среди приличнаго пейзажа, будто-бы списаннаго съ натуры, но, въ сущности, ничѣмъ не отличавшагося отъ пейзажей заѣзжихъ французовъ: Дойена или Менажо, а отъ влюбившагося въ себя Нарцисса отлеталъ купидонъ, чрезвычайно остроумно передавая блестящую мысль, что, „гдѣ родилась любовь къ самому себѣ, тамъ улетаетъ любовь къ другимъ“. Больше всѣхъ обрадовался старикъ учитель, не вѣрившій глазамъ своимъ при видѣ такого чуда. Въ припадкѣ восторга онъ купилъ, несмотря на свои скромныя средства, картину въ свою собственность, чтобы постоянно имѣть возможность ею любоваться. Товарищи млѣли передъ нарождающимся талантомъ, съумѣвшимъ внушить уваженіе ареопагу профессоровъ, и уже тогда принялись собирать его рисунки, уже тогда ухаживали за нимъ, и съ покорностью сносили его капризы; и тогда же стали слагаться легенды, впослѣдствіи окружившія имя Брюллова тѣмъ фантастическимъ блескомъ, который во всѣ времена былъ достояніемъ великихъ преобразователей и героевъ.

И Брюлловъ принялся теперь серьезно всматриваться въ себя и самъ ужасался передъ глубинами своего генія. Когда настала пора получать первую золотую медаль, онъ даже оробѣлъ передъ испытаніемъ, и направилъ всѣ усилія не на то, конечно, чтобы получить медаль, (о! въ этомъ онъ былъ увѣренъ), но на то, чтобы теперь создать уже совсѣмъ умную, совсѣмъ „прекрасную“ вещь. И ему удалось. Его программа: „Явленіе трехъ ангеловъ Аврааму“, положимъ, превосходила по скукѣ и ходульности всѣ предшествующія программы, но за то она была такъ „обдумана“, такъ правильно нарисована, такъ гладко написана, что вполнѣ заслуживала первой академической награды. Лишь одно „новое“ было въ этой картинѣ, и это новое со временемъ развилось и стало страшнымъ оружіемъ въ рукахъ Брюллова, а слѣдовательно и Академіи. Была въ этой картинѣ какая-то не то чтобы прелесть колорита, но все-же порядочность, какой-то намекъ на красочную сочность, заимствованную какъ будто отъ Кипренскаго. Медаль получена, а вмѣстѣ съ ней право на посылку за границу; но приходилось, по новому постановленію, ждать три года еще въ Россіи, для того, чтобъ усовершенствоваться на практикѣ; въ примѣненіи къ Брюллову эта мѣра казалась излишней: онъ всему художественному міру представлялся вполнѣ готовымъ, и незадолго до этого основанное Общество Поощренія Художествъ не задумалось отправить его на свои средства въ чужіе края.

Въ 1822 году Брюлловъ вмѣстѣ съ братомъ Александромъ отправился путешествовать. Въ Дрезденѣ онъ раскланялся передъ Сикстинской Мадонной, затѣмъ влюбился въ Гвидова Христа, сдѣлалъ съ него копію и пожелалъ, чтобы голова сія служила ему путеводной звѣздою на всю жизнь (столь искренно выраженное желаніе и исполнилось), одобрилъ Ванъ-деръ-Верфа, усомнился въ Тиціанѣ (еще бы послѣ Академіи!), ужаснулся передъ старыми нѣмцами и еще болѣе передъ поклонниками ихъ, нашелъ въ Мантуѣ, что Юлій Романо обладаетъ чистымъ стилемъ,—словомъ, въ своихъ донесеніяхъ лишній разъ доказалъ, что онъ человѣкъ для Академіи надежный, вполнѣ свой, и развѣ только въ академическомъ смыслѣ нѣсколько передовой, но совершенно въ мѣру.

Обыкновенно русскіе художники, попадавшіе въ Римъ прямо изъ академической казармы, были совершенно спутаны, такъ какъ вмѣсто ожидавшагося блеска и пышности, они встрѣчали одну лишь несмѣтную и наглую нищету, вмѣсто роскошной природы, какъ ее рисовали Клодъ и Вернэ, понтійскія болота и оголенныя степи Кампаньи, грандіозная прелесть которыхъ, разумѣется, для нихъ, опошленныхъ воспитаніемъ, оставалась тайной. Подъѣзжая къ вѣчному городу, они натыкались на ровно такую-же арку, такую-же пограничную караулку, такіе-же заборы, какъ у себя, на Екатерингофской заставѣ. За этой аркой разстилался грязный, развратный, положимъ, но живой и горячій Римъ, а они, по французскимъ книгамъ съ анекдотиками, были подготовлены къ чему-то до - нельзя благообразному, благонравному, порядочному, гдѣ они должны были „всему тому научиться", чего еще не „знали". Естественно, что большинство изъ нихъ, спутанное неожиданностью, спивалось, погрязало въ развратѣ, меньшинство же или вовсе ни на что не смотрѣло и сидѣло дома, занимаясь, въ сплошной тоскѣ по родинѣ, всякимъ вздоромъ, или застрѣвало на первой попавшейся задачѣ, по совѣту, благоговѣйно выслушанному отъ какого-нибудь римскаго „Шебуева".

Брюлловъ былъ въ исключительныхъ условіяхъ: онъ получилъ порядочное домашнее образованіе, по книгамъ кое - что зналъ, (и дѣйствительно зналъ), а главное владѣлъ довольно порядочно языками. Однако и его, при всемъ его апломбѣ, все-же какъ-то покачнуло отъ всеобщей космополитической сутолоки, и онъ какъ-то ошалѣлъ при видѣ той настоящей Италіи, о которой не думалъ и не гадалъ. Онъ сталъ сходиться съ другими иностранцами, но это ничего новаго ему, въ сущности, не давало, ничего не выясняло, такъ какъ и всѣ другіе пансіонеры, разные „prix de Rome", съѣхавшіеся отовсюду въ вѣчный городъ были солдатами того-же войска, той-же дисциплины, какъ и онъ самъ.

Правда, среди этой однообразной толпы проходили иногда какіе-то юноши съ измученными, монашескими лицами, въ средневѣковыхъ плащахъ и германскихъ беретахъ, но на этихъ юношей, никѣмъ еще изъ сильныхъ міра сего не поддержанныхъ, никто иначе не глядѣлъ, какъ съ усмѣшкой, и, разумѣется, не убѣжденному въ собственной геніальности Брюллову пришла-бы мысль посмотрѣть, чтó это за люди, чего они хотятъ и о какой тамъ искренности и святости искусства говорятъ: ему было гораздо легче съ высоты своего величія осмѣять этихъ дураковъ-пуристовъ!

Согласно наставленіямъ нашего великаго „думальщика" Шебуева, его влекло къ тѣмъ „penseur'амъ", которые явились какъ послѣдній фазисъ Давидовской школы и провозгласили, что главное въ искусствѣ: расчетъ, мысль, сообразительность. Но эти господа такъ послѣдовательно проводили свое ученіе, такъ много думали и такъ долго расчитывали, что писать имъ вовсе не приходилось, а это была опять крайность, крайностей-же Брюлловъ не любилъ. Геніальность его хоть и допускала обдуманность, но быструю, и не позволяла по-долгу застрѣвать на одномъ вопросѣ; вдобавокъ, громадное большинство вопросовъ было для него давнымъ давно рѣшено. Ему - ли тягаться съ Энгромъ, этимъ скучнымъ педантомъ, когда его влекло поспорить съ творцами Станцъ и Сикстинской!

Вообще-же живопись была не особенно въ модѣ тогда въ Римѣ. Того движенія, которое во Франціи успѣло уже породить „Барку Данте" Делакруа, еще здѣсь не было и въ поминѣ; вѣяніе романтизма, пронесшееся какъ весенняя струя по всей Европѣ, заглянувшее даже въ Россію, тутъ, въ классической и самодовольной Италіи, еще не показывалось. Здѣсь, по-старому, все вниманіе было обра-

щено на древній міръ и на возрожденіе его, а слѣдовательно прежде всего на скульптуру (Канова и Торвальдсенъ стояли въ зенитѣ своей славы), живопись же допускалась лишь такая, которая ближе всего походила на раскрашенные барельефы.

Если и были въ Брюлловѣ колористическіе задатки, если дома у него они и могли хоть отчасти развиться подъ вліяніемъ творчества Кипренскихъ, Щукиныхъ и Боровиковскихъ, то тутъ, въ ядовитой атмосферѣ Рима, они получили сразу ложное направленіе и въ результатѣ дали тотъ красочный charivari, которымъ такъ блисталъ впослѣдствіи нашъ мнимый преобразователь русской живописи.

Все это, однако, не помѣшало Брюллову сразу приняться за работу. Онъ не сидитъ, подобно массѣ своихъ товарищей, сложа руки, а пишетъ портреты (на нихъ лучше всего видно вліяніе Энгра) и, въ видѣ забавы, создаетъ, на удовольствіе фланирующихъ по Италіи русскихъ баръ, великое количество всякихъ пустяковинъ, съ анекдотцами изъ яко-бы народной итальянской жизни. Быть можетъ, это былъ отголосокъ реалистическаго движенія, начавшагося повсемѣстно въ Европѣ и выразившагося въ Римѣ, въ литографіяхъ Ромаса и въ картинкахъ Л. Робера.

Но года шли и Брюллову становилось положительно неловко передъ самимъ собой и передъ увѣровавшими въ него, что онъ засидѣлся на какихъ-то портретахъ, на пустячкахъ, когда онъ, Брюлловъ, призванъ, чуть-ли не предназначенъ Богомъ, подарить Россію великимъ выраженіемъ „высшаго“ искусства! Слова Каммучини, имѣвшаго, несмотря на круглую свою бездарность, громадное значеніе въ глазахъ учениковъ: „questo pittore russo никогда ничего не сдѣлаетъ великаго“ не даютъ ему покоя. Его самолюбіе натянуто до боли, онъ мало-по-малу весь заражается намѣреніемъ создать нѣчто до-того великолѣпное и удивительное, чтобы всѣ современники, и скалозубъ Каммучини въ томъ числѣ, признали его, наконецъ, Богомъ ниспосланнымъ геніемъ и на колѣняхъ просили у него пощады за то, что усомнились въ немъ! Съ лихорадочной тревогой хватается онъ то за патріотическій сюжетъ „Олега“, то за граціознаго „Гиласа“, то за бурную „Осаду Коринѳа“; начинаетъ *глубоко-патетическую* картину: „Клеобисъ и Битонъ везутъ свою мать въ Акрополь“; принимается за сладострастную, блестящую по краскамъ „Вирсавію“, по вскорѣ въ бѣшенствѣ пускаетъ въ нее сапогомъ. Всѣ эти заданія слишкомъ скоро ему пріѣдаются; онъ замѣчаетъ, что все это недостойно его вдохновенія, что все это недостаточно значительно, чтобъ прорвать плотину, сковывавшую богатство его генія. Главное, онъ видитъ, принимаясь за любую изъ этихъ композицій, что, страннымъ образомъ, все, что онъ дѣлаетъ, ужасно выходитъ похожимъ на то, что дѣлали другіе, тогда какъ ему нужно во что-бы то ни стало сдѣлать что-нибудь новое.

Ему начинаетъ казаться, что вся бѣда въ сходствѣ сюжетовъ. Онъ не замѣчаетъ того, что вся бѣда въ немъ самомъ, въ его обезличенной душѣ. Наконецъ, находясь какъ-то въ оперѣ Паччини: „L'ultimo giorno di Pompeia“, имѣвшей тогда громадный успѣхъ, — онъ такъ поражается захватывающимъ сюжетомъ ея, такъ впечатляется декораціями, бенгальскими огнями, хоровыми массами, печальной судьбой дѣйствующихъ лицъ, что, придя домой изъ театра, немедленно набрасываетъ почти цѣликомъ всю композицію новой картины. И вотъ, въ припадкѣ театральнаго восторга, усиленнаго свѣжимъ впечатлѣніемъ отъ только-что видѣнныхъ развалинъ погибшаго города, Брюлловъ создаетъ „свѣтлое воскресеніе живописи“ — „геніальную Помпею“.

На сей разъ Брюлловъ чувствуетъ, что попалъ на вѣрную тему. Сначала онъ долгое время пробуетъ сочинить общую группи-

ровку, и какъ только ему удалось схватить ее, запирается на цѣлые мѣсяцы въ своей студіи, рисуетъ, пишетъ, все болѣе и болѣе усиливаетъ эффекты, все наставляетъ новые и новые эпизоды; только-что набивъ себѣ руку на гигантской и удачной (хотя и подслащенной) копіи съ „Аѳинской школы" Рафаэля, онъ легко справляется съ колоссальной задачей; какъ въ былое время въ Академіи, такъ и теперь, шутя срисовываетъ одного натурщика за другимъ, прямо на холстъ, почти безъ предварительныхъ штудій, сочиняетъ и превосходно по перспективѣ выстраиваетъ строго археологическій пейзажъ; наконецъ, послѣ нѣсколькихъ колебаній останавливается на томъ освѣщеніи, которое, по своей чисто театральной крикливости, всего больше напоминаетъ горѣніе бенгальскихъ огней и вспышки магнія.

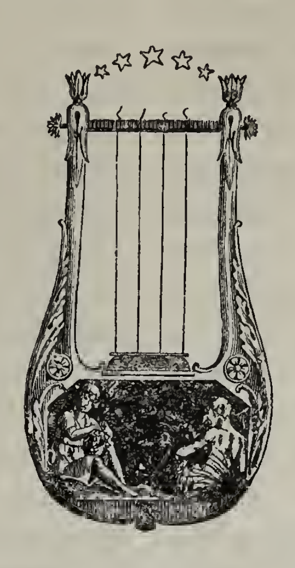
Послѣ одиннадцати мѣсяцевъ (не считая двухъ лѣтъ подготовительныхъ работъ) безпрерывнаго труда — картина готова, мастерская открыта для публики, и публика повалила валомъ. Среди другихъ приходитъ изсушенный кавалеръ Каммучини, одобряетъ фигуры, классическія позы, какъ истый итальянецъ, поражается чертовски-эффектнымъ освѣщеніемъ, и, несмотря на кипѣніе зависти, восклицаетъ: „Брюлловъ, вы колоссъ!" Приходитъ Вальтеръ-Скоттъ, старенькій, разоренный, но все еще великій, особенно во мнѣніи тѣхъ, которые воображали, что средневѣковые рыцари были точь въ точь такіе-же, какъ тенора въ операхъ, долго сидитъ и смотритъ, замѣчаетъ громадное сходство между этимъ зрѣлищемъ и трескучими перипетіями своихъ романовъ — и восклицаетъ: „это не картина, это цѣлая эпопея!" Приходятъ все новыя и новыя толпы, все громче и громче разносится по космополитическому Риму, а затѣмъ по всей Италіи вѣсть: — явился величайшій художникъ современности, явилась величайшая картина новыхъ временъ. Энтузіазмъ начинаетъ все болѣе и болѣе пріобрѣтать характеръ чисто-итальянской горячки: Брюллова чествуютъ, какъ нѣкогда чествовали развѣ только Тиціана и поэтовъ-лауреатовъ. За нимъ ходятъ толпой по улицамъ, его впускаютъ даромъ въ театры, для него не нужно паспортовъ на щепетильныхъ границахъ крошечныхъ итальянскихъ княжествъ; о немъ говорятъ всѣ газеты, ему посвящаютъ сонеты, дамы итальянскія и другія буквально рвутъ его на части!

Въ Петербургъ доносится о всемъ томъ вѣсть; вѣсть небывалая со временъ побѣдъ Суворова! Италія, Богомъ отмѣченная, какъ единственная по-истинѣ художественная страна, склонила голову передъ русскимъ геніемъ, признала его за величайшаго художника. Ушамъ своимъ не вѣрили русскіе люди и принялись съ такой жадностью ждать появленія уже всѣми заглазно признанной картины великаго Брюллова, что даже нѣкая издательница, въ Москвѣ, въ расчетѣ на всеобщій интересъ, догадалась выпустить прескверный лубокъ-плагіатъ съ чисто-раешническихъ землетрясеній, увѣряя, что это снимокъ съ Брюллова (по невѣжеству названнаго Бѣловымъ).

Нужды нѣтъ, что въ Парижѣ „Помпея" потерпѣла нѣкоторое фіаско, что тамошніе критики, уже воспитанные на созданіяхъ Жерико, Делакруа и Декана, критики, которымъ мѣстные Брюлловы, съ Деларошемъ во главѣ, начинали надоѣдать, ничего ровно геніальнаго въ этой картинѣ не нашли, и только похвалили ее свысока за порядочный рисунокъ, не безъ гордыни побранивъ за чрезмѣрную пестроту. Нужды нѣтъ, что не только критики, но и вся остроумная парижская публика подняла на-смѣхъ этотъ ярмарочный апоѳеозъ. Всѣ эти „французскія мнѣнія" сейчасъ-же приписали вліянію политическихъ обстоятельствъ (польскаго вопроса) и всѣми признанному за скверный вкусу французовъ.

Лихорадочное ожиданіе въ Россіи не только не ослабѣло, но, наоборотъ, еще возросло.

Наконецъ-то картина пріѣхала въ Петербургъ и была выставлена въ Зимнемъ Дворцѣ, а затѣмъ въ Академіи Художествъ на всеобщее любованіе,—и Петербургъ сразу легъ къ ногамъ Брюллова, старъ и младъ, всѣ поголовно, начиная съ Гоголя, кончая самымъ тупымъ академистомъ.



II.

Когда дошли слухи, что авторъ Помпеи возвращается, что онъ уже въ Москвѣ, то рѣшено было устроить ему небывалыя оваціи. Въ наше время каждый день бываютъ у Донона такія чествованія всякихъ юбиляровъ, но тогда то̀, что произошло въ Академіи 11 іюля 1836 г.. въ то чопорное, казенное время, — весь этотъ обѣдъ съ двумя оркестрами, съ картиной въ фонѣ залы, съ лавровымъ вѣнкомъ, рѣчами, пьянствомъ и слезами умиленія,—все это показалось чѣмъ-то фантастическимъ, какимъ-то неземнымъ раемъ и вконецъ отравило всю художественную молодежь. Стать Брюлловымъ, быть такъ-же чествуемымъ, такъ-же превозносимымъ, предсѣдательствовать на такихъ-же обѣдахъ бокъ о бокъ съ превосходительными президентами— вотъ что теперь забродило въ юныхъ головахъ. Какой тамъ Венеціановъ со всѣми его мужиковатыми сценками, когда—вотъ путь, путь Рафаэля, Гвида, путь, обсаженный лаврами и ведущій прямо къ какому-то Парнасу, путь прославленный „милымъ“ Гоголемъ и „великимъ“ Кукольникомъ!

Создать вторую Помпею — стало мечтой самыхъ горячихъ и пламенныхъ натуръ. Мы спасены, подумали въ душѣ старые профессора, Брюлловъ не измѣнилъ намъ; хотя и дерзкая вещь „Помпея“, но всетаки *наша*, наше кровное дѣтище. Умѣренные юноши также порѣшили, что если имъ не дойти до самого Брюллова, то все же они могутъ попасть хотя бы въ его свиту, лишь бы выучиться рисовать, какъ онъ *выучился*, только бы не бояться эффектничанія, какъ онъ не боялся.

И вотъ въ ту минуту, когда Пушкинъ съ прекрасной и какъ будто безпечной улыбкой сфинкса предлагалъ всей Россіи свои роковые и небывалые вопросы, не разрѣшенные и до сихъ поръ, когда Гоголь разразился грандіознымъ смѣхомъ, но спохватился и многозначительно запророчествовалъ, когда Кольцовъ запѣлъ свои простыя, но полныя таинствен-

наго смысла пѣсни, когда у насъ истинный романтизмъ въ литературѣ, а слѣдовательно и въ жизни, грянулъ такимъ чарующимъ и полнымъ трезвучіемъ, — тогда-то наша бѣдная живопись, а за ней все наше бѣдное искусство, въ чаду успѣха, въ сумятицѣ всеобщаго непониманія, толкаемое тѣми-же Пушкинымъ и Гоголемъ, вдругъ отвернулось отъ истины и жизни, и рабски поплелось вслѣдъ за итальянизированнымъ академистомъ, любуясь его „высшей школой“, не замѣчая, что подъ блестками его наряда страдаетъ и ломается искривленное, развращенное существо. Правда, тѣмъ временемъ въ холодныхъ казарменныхъ каморкахъ уже жилъ и скромно себѣ списывалъ портретики со своихъ товарищей бѣднякъ-офицеръ, для котораго Брюлловъ былъ такъ недосягаемо высокъ, что о приближеніи къ этому колоссу, а тѣмъ паче о борьбѣ съ нимъ, ему, диллетанту-самоучкѣ, не приходило и въ голову. Правда, въ разныхъ мѣстахъ Россіи уже жили, росли и развивались тѣ юноши, которые выступили впослѣдствіи самыми отъявленными врагами, одни сознательно другіе безсознательно, всего Брюлловскаго принципа; правда, въ Италіи, въ томъ-же Римѣ, уже много лѣтъ жилъ и страдалъ великій мученикъ, явившійся самой печальной жертвой Академіи, но на вѣки тѣмъ опозорившій ее, — однако, въ данное время, въ 30-хъ и 40-хъ годахъ, никто еще не обращалъ на все это вниманія; казалось, что на-вѣки установляется новая божественная система для русской художественной школы, долженствовавшая отвоевать ей въ ряду европейскихъ школъ первое мѣсто.

Брюлловъ создалъ цѣлую религію, и вся его деспотическая, безусловно увѣренная въ себѣ личность была настолько сильна и могущественна, что иначе и быть не могло. Его манера держать себя, его снисходительный и великолѣпный тонъ, геніальныя причуды,— все свидѣтельствовало о сознаніи своей безконечной силы; противорѣчій онъ не переносилъ вовсе, да противорѣчій ему и не приходилось встрѣчать, со временъ парижскаго неуспѣха, почти никакихъ,—настолько всѣ оказались въ Россіи неподготовленными, такъ мало всѣ чувствовали искусство. Положимъ, старикъ Венеціановъ съ разбитымъ сердцемъ глядѣлъ на то, какъ одинъ его ученикъ за другимъ перебѣгалъ къ Брюллову, и считалъ ихъ погибшими; но кто же слушалъ этого старика-чудака, кому какое дѣло было до его настоящихъ мужиковъ, до его настоящей Россіи, когда Брюлловъ обѣщалъ дать въ своей „Осадѣ Пскова“ совсѣмъ новую, просвѣтленную Россію, какое-то высшее выраженіе русскаго героизма, русскаго религіознаго подъема, нѣчто такое, что вполнѣ равнялось бы по возвышенности пятому акту „безсмертныхъ“ драмъ Кукольника. Вокругъ имени Брюллова сплелся цѣлый вѣнецъ сказаній, малѣйшее его слово заносилось на скрижали художественной лѣтописи, и чередующіяся толпы поколѣній зачитывались этими записями съ трепетомъ душевнымъ, не подозрѣвая, что отравляютъ себя. Все въ Брюлловѣ подкупало, такъ какъ основная ложь была сокрыта отъ слѣпого къ искусству общества. Какое разнообразіе воззрѣній, а слѣдовательно безпристрастіе, какое отзывчивое и всеобъемлющее сердце, какой многосторонній умъ! Для Брюллова были одинаково дороги и Рафаэль, и Гвидо, и Веласкезъ, и ванъ-деръ-Верфъ!

Начитанность его казалась для русскихъ художниковъ, никогда ничего кромѣ „Cours abrégé de Mythologie“ не читавшихъ, необъятной. Ему постоянно что-нибудь читали, и не то, чтобы романы, вздоръ какой, а Нибура, Шлоссера, трактаты по астрономіи и космографіи. Самъ онъ посѣщалъ, *будучи профессоромъ*, университетъ, садился среди

студентовъ и проникновенно слушалъ лекціи. А какимъ онъ былъ идеальнымъ профессоромъ, какъ сразу угадывалъ въ человѣкѣ его призваніе, давалъ ему свободно развиваться, лишь не особенно любя, если ученикъ чрезмѣрно пользовался свободой и удалялся отъ него! Онъ совершенно привязывалъ юношество къ себѣ, входя съ нимъ въ заговоръ противъ другихъ профессоровъ, по-товарищески, иногда очень больно вышучивая послѣднихъ, допуская молодежь до помощи въ своихъ работахъ и до грандіозныхъ своихъ кутежей.

Значеніе Брюллова было необъятно для современниковъ, но послѣ его ранней смерти оно еще усилилось, окрѣпло въ цѣлой системѣ и жило, правда, въ постоянной и усиливавшейся агоніи, но все-же дожило до нашихъ дней. Дѣятельность Брюллова, Бруни и всѣхъ ихъ эпигоновъ дала Академіи могучее оружіе въ руки; Брюлловъ служилъ ей рычагомъ, Бруни оплотомъ. „Вотъ Брюлловъ, вотъ Бруни, могла она сказать, наши ученики, наши профессора; они величайшіе изъ русскихъ художниковъ; Брюлловъ изгналъ на-вѣки изъ стѣнъ нашихъ затхлость и мертвечину, Бруни не допуститъ, чтобы снова что-либо подобное появилось; идите къ намъ, мы васъ такими-же сдѣлаемъ“. И молодыя силы пошли десятками и принялись коверкать себя. Вліяніе Брюллова настолько было велико и значительно, что Стасовъ, несмотря на свой зычный, богатырскій голосъ, не смогъ подкопаться подъ это идолище и свалить его; къ сожалѣнію онъ не съумѣлъ даже убѣдить въ этомъ своихъ ближайшихъ друзей и помощниковъ, по развитію и по взглядамъ на искусство недалеко ушедшихъ отъ Мокрицкихъ и Рамазановыхъ, и мы не далѣе, какъ на Брюлловскомъ торжествѣ 12 декабря 1899 г. должны были выслушать такія, даже среди юбилейнаго разглагольствованія поразительныя нелѣпости, какія произнесъ — и кто же?—тотъ, кто богоданнымъ талантомъ былъ призванъ на послѣднее, рѣшительное единоборство съ Брюлловымъ, столпъ нашего реализма и народничества, — Илья Рѣпинъ, провѣщавшій на утѣшеніе древней Шебуевской залы, что Брюлловъ былъ лучшій послѣ Рафаэля рисовальщикъ, величайшій художникъ за послѣднія 300 лѣтъ!

Замѣчательнѣе всего, что еще при жизни Брюллова можно было опомниться и отрезвиться, такъ какъ все то, что онъ сдѣлалъ здѣсь, у себя дома, кромѣ портретовъ, въ сущности, никого не должно было ввести въ заблужденіе. Его абсолютно-пустые образа, его балетная „Осада Пскова“, его достаточно необъятное, но совсѣмъ тоскливое „Небо“ въ Исаакіевскомъ соборѣ, его глупѣйшіе анекдотики, вродѣ „Сна бабушки и внучки“, его натянутыя до смѣшного аллегоріи, вродѣ „Сатурна, представляющаго Нептуна другимъ богамъ“, должны были открыть глаза, показать, что Брюлловъ не геній и даже вовсе не очень умный человѣкъ, а лишь блестящій салонный собесѣдникъ, подчасъ весьма несносный своимъ важничаніемъ и самообольщеніемъ. Однако никто глазъ не открывалъ, и сами Ѳедотовъ и Ивановъ не съумѣли ихъ открыть. Лишь когда наше общество заболѣло лихорадкой политическихъ реформъ, когда на все прежнее поставленъ былъ крестъ и оказалось, на-время по крайней мѣрѣ, что и Брюлловъ принадлежитъ къ старому, тогда русское искусство вздохнуло немного свободнѣе, блестящій, но мучительно-безразсудный кошмаръ прошелъ, и показалось, что мы на волѣ. Но и тутъ, хотя было сказано не мало словъ, искреннія убѣжденія новыхъ проповѣдниковъ не подѣйствовали глубоко, а лишь были приняты какъ необходимая и непрочная мода, тѣмъ болѣе непрочная, что, съ другой стороны, наслѣдники Брюлловскихъ традицій время отъ времени подымали весьма пестрыя и яркія знамена, чѣмъ

переманивали всю эту слабую, спутанную, въ глубинѣ души равнодушную къ искусству, толпу на свою сторону. Появленіе такихъ „брюлловскихъ“ картинъ, какъ „Тараканова“ Флавицкаго, „Грѣшница“ Семирадскаго, или „Боярскій пиръ“ К. Маковскаго, каждый разъ колебало все общественное мнѣніе, и даже такіе устои реализма и націонализма, какъ Стасовъ, не вполнѣ выдерживали всеобщій напоръ, какъ-будто колебались, и какъ-будто, къ великому соблазну прочихъ, даже сдавались и просили пощады. Происходило же это съ ними, мнѣ думается, потому, что они мало любили и цѣнили искусство само по себѣ, въ вѣчномъ и широкомъ смыслѣ его, прибѣгали къ нему, какъ къ средству для достиженія какихъ-то, будто-бы великихъ задачъ, чего Аполлонъ не терпитъ!

Все, что сдѣлано Брюлловымъ, носитъ несмываемый отпечатокъ лжи, желанія блеснуть, поразить; нигдѣ, даже въ самыхъ интимныхъ по заданію сценкахъ, не видно искренняго отношенія, проникновеннаго душевнаго убѣжденія, которое составляетъ главную драгоцѣнность, при наличности таланта и мастерства, въ художественныхъ произведеніяхъ. Даже въ простыхъ рисункахъ, набродкахъ, видно усиліе быть геніальнымъ и удивительнымъ, блеснуть умомъ и смекалкой; а такъ какъ талантъ у него былъ огромный, исключительный, то зачастую въ его вещахъ трудно разобраться: слишкомъ подкупаетъ извѣстная легкость исполненія, виртуозная, „эпошистая“ острота, являющаяся у него вслѣдствіе его зависимости отъ слабостей своего времени, острота, разумѣется не намѣренно имъ вложенная. У него встрѣчается какая-то ѣдкость, близкая къ каррикатурности, что-то такое глупое и нелѣпое, но до смѣшного отражающее свою эпоху, что по своей, уже старинной, наивности становится очаровательнымъ. Всѣмъ намъ знакомо безконечно-сладкое чувство, которое овладѣваетъ нами, когда мы перелистываемъ старые альбомы или разглядываемъ сборники и мѣсяцесловы того времени, съ ихъ скурильными виньетками и заставками:—все это нелѣпое искусство становится съ извѣстной точки зрѣнія трогательнымъ. Передъ нами раскрываются не высшія точки той жизни, но наибольшія слабости ея, грѣшки нашихъ дѣдовъ, а вѣдь извѣстно, что ничего нѣтъ прельстительнѣе въ воспоминаніяхъ вообще, какъ воспоминанія о давнихъ, давнихъ грѣхахъ и глупостяхъ, совершенныхъ еще именно въ невмѣняемомъ возрастѣ. Должно возмущаться, но можно и наслаждаться всѣми Брюлловскими „Снами“, „Итальянцами“ и „Аллегоріями“; говорить о нихъ серьезно нельзя: по мыслямъ, по наивному своему умничанью онѣ стоятъ ниже всякой критики, по техникѣ, рисунку, немногимъ возвышаются надъ дюжинами литографій, служившими украшеніемъ будуаровъ парижскихъ гризетокъ; но если взглянуть на эти акварели, сепіи, рисунки именно какъ на нѣчто совершенно схожее съ тѣми гризеточными литографіями, то придется сказать, что среди послѣднихъ они занимаютъ первенствующее положеніе, прямо милы своей пáтошностью и дурнымъ вкусомъ!

Приходится удивляться, до какой степени вообще умные и развитые люди того времени въ Россіи могли въ оцѣнкѣ произведеній Брюллова проявить такой недостатокъ художественной мысли и неразвитость вкуса, чтобъ весь этотъ вздоръ принимать въ серьезъ, а если что и въ шутку, то въ остроумную шутку. Правда, что до того времени русскіе художники не баловали русскихъ любителей чѣмъ либо мало-мальски заинтересовывающимъ; Венеціановцы были слишкомъ скромны и затерты, чтобы добиться серьезнаго отношенія къ себѣ, а другіе пекли вѣковѣчныя повторенія всѣмъ надоѣвшаго старья. Брюлловъ первый показалъ, что можно что-либо

разсказать карандашомъ и красками, и первый заставилъ публику читать такіе разсказы; естественно, что она, очарованная неожиданностью, въ этомъ увидала еще новое доказательство его геніальности и съ тѣхъ поръ постоянно требовала, чтобы художники ей разсказывали, хотя-бы все такіе-же, пустяки.

Обыкновенно даже самые ревностные обличители брюлловскихъ недостатковъ выдѣляютъ цѣлую область его творчества — портреты, находя, что они составляютъ нѣчто особое и вполнѣ прекрасное. Мы не можемъ съ этимъ согласиться. Разумѣется, портретъ, по самой своей задачѣ, всегда будетъ фатально болѣе жизненъ, чѣмъ всякое идеальное творчество, и естественно, что въ портретахъ Брюллова болѣе цѣльно, болѣе правдиво отразилось его время, нежели въ „Помпеѣ" или „Взятіи Богоматери на небо"; однако, назвать Брюллова великимъ портретистомъ, сравнивать его съ Ванъ-Дейкомъ, Гальсомъ, Веласкезомъ намъ кажется смѣшнымъ. Его даже невозможно сравнивать съ нашими русскими Левицкимъ, Боровиковскимъ, Кипренскимъ. Не говоря уже о такихъ грандіозныхъ безтактностяхъ, какъ потѣшныя „Барышни Шишмаревы", вполнѣ равняющихся по своей смѣхотворной курьезности тѣмъ виньеткамъ, о которыхъ мы только-что упоминали, — почти всѣ его дамскіе портреты, по своей альбомной жеманности и безвкусной претензіи, весьма близко подходятъ, не къ геніальнымъ портретамъ Энгра и Прюдона и даже не къ пустоватымъ, но дивнымъ по краскамъ портретамъ Лоренса, а къ блаженной памяти розовому Винтергальтеру, къ пресловутымъ парижскимъ „chromo" и тому подобной сахарной водицѣ. Писаны они, положимъ, лучше; громадный талантъ Брюллова не могъ не выказаться и здѣсь, живопись его и здѣсь осталась такой-же бодрой и смѣлой, какъ всегда, но, Боже мой, за то какими онъ насъ угощаетъ въ нихъ красками, какой валенъ на нихъ невѣроятный калейдоскопъ радужныхъ колеровъ, нигдѣ въ другой странѣ недопустимый, кромѣ какъ у насъ, привыкшихъ и дома, и на улицахъ къ самому вопіющему безобразію. Хороши яркость и разнообразіе красокъ, но разнообразіе и яркость, не приведенныя въ гармонію, въ систему — довольно - таки мучительное для глазъ варварство!

Вообще принято восторгаться колоритомъ и главное рисункомъ Брюллова, но намъ думается, что тутъ просто глубокое недоразумѣніе. Нельзя говорить, что Брюлловъ насадилъ въ Россіи пониманіе красокъ, когда у насъ до него и отчасти одновременно съ нимъ были такіе истинные колористы, какъ Боровиковскій, Кипренскій и даже скромный Венеціановъ. Если онъ что и привилъ русскому художеству, то это выѣзжаніе на трескучихъ эффектахъ; если что и внесъ новое, въ смыслѣ красокъ, то это неразборчивое метаніе ими, разумѣется, все же болѣе веселое и отрадное, нежели коричневыя полотна Шебуева и Иванова, но ничего общаго съ тѣмъ, что называется колоритомъ, не имѣющее. Почти то-же придется сказать и о рисункѣ, если вообще слѣдовать варварской и академической системѣ говорить особо о томъ и о другомъ, что въ истинномъ художникѣ составляетъ одно и неразлучное. О да, сейчасъ-же видно, что всѣ знаменитые брюлловскіе контуры сдѣланы рукой спортсмэна рисунка (да простятъ мнѣ это выраженіе, заимствованное изъ юбилейной рѣчи И. Е. Рѣпина), тренировавшагося на срисовываніи до 50-ти разъ одного Лаокоона; карандашъ и кисть его бѣгутъ безъ запинки, ровно, гладко и все всегда на своемъ мѣстѣ, не криво и не косо: его фигуры стоятъ на полу, а не на воздухѣ, комнаты, зданія, сады, нарисованы вполнѣ правильно, согласно перспективной премудрости, — но почему-то главное отсутствуетъ, неизвѣстно куда дѣвалась душа и жизнь, все каждый разъ носитъ тотъ-же

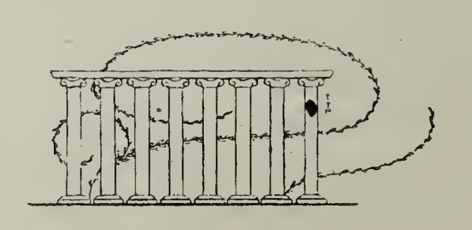
новенькій и свѣженькій характеръ только-что вылѣпленныхъ куколокъ, поставленныхъ среди новенькихъ декорацій, въ новенькихъ платьицахъ. Въ частности, говоря о портретахъ, особенно женскихъ, придется сознаться, что въ этихъ вѣчно тождественныхъ овалахъ, пустыхъ, хотя и томныхъ глазахъ, пріятныхъ, иногда и чувственныхъ ротикахъ, не видать нигдѣ ни души всѣхъ этихъ лицъ, ни души самого Брюллова. Конечно, Брюлловъ отлично рисовалъ съ точки зрѣнія Академіи, но до великихъ рисовальщиковъ, о которыхъ г. Рѣпинъ совершенно позабылъ, до Ларжильера, Ватто, Шардена (чтобы цитировать только мастеровъ презираемаго профессоромъ Рѣпинымъ XVIII вѣка), до полныхъ жизни и тѣмъ не менѣе г. Рѣпинымъ вовсе за художниковъ не признаваемыхъ японцевъ, до Хокусай и Хирошиге, Брюллову безнадежно далеко!

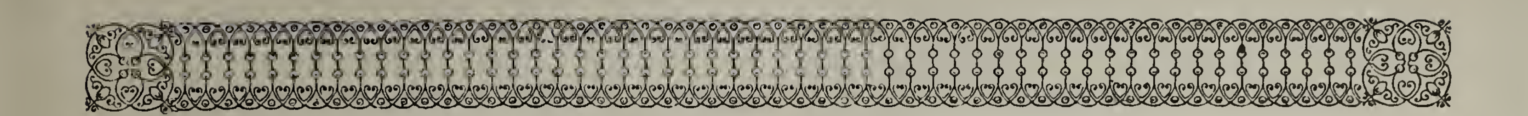
Но среди всей массы брюлловскихъ произведеній встрѣчаются и такія, гдѣ громадный талантъ все-же пробивался, несмотря на академическую вышколенность и собственное ломанье; не будь этихъ произведеній, мы могли бы сдать Брюллова и вовсе въ архивъ, на одну полку съ Пилотти и де-Кейзеромъ; однако, эти произведенія — единственно только портреты — должны спасти его отъ забвенія, и намъ необходимо здѣсь, въ заключеніе по крайней мѣрѣ, перечислить ихъ. На первомъ мѣстѣ стоитъ акварельный портретъ Олениныхъ среди римскихъ развалинъ, вещь совершенно изумительная по тонкости рисунка и скромному вкусу красокъ, могущая стать рядомъ съ лучшими подобными произведеніями, и даже выше лучшихъ, Энгра *). Затѣмъ столь-же великолѣпный портретъ П. А. Кикина, также акварелью, въ Третьяковской галлереѣ, блестящая „Всадница“, портреты И. Монигетти, Платона Кукольника (въ черномъ плащѣ на свѣтломъ фонѣ), Нестора Кукольника (изображенъ сидя со шляпою въ рукѣ), выдержанный въ превосходной черно-зеленой гаммѣ, болѣе горячій портретъ Струговщикова, все тамъ-же, а также любопытный и очень жизненный портретъ князя Голицына, сидящаго среди своей комнаты, съ полной воздуха и свѣта анфиладой позади, великолѣпный подмалевокъ къ Крылову, и красивый, но подслащенный собственный портретъ, съ знаменитой рукой, — всѣ три въ Румянцевскомъ музеѣ въ Москвѣ. Изъ женскихъ мы назовемъ еще два, оба столь же чудаческихъ и безвкусныхъ по замыслу, какъ и всѣ прочіе, но въ головахъ которыхъ, вѣроятно, благодаря особенному отношенію Брюллова къ изображенному лицу, ему удалось выразить столько огня и страсти, что, глядя на нихъ, становится ясной сатанинская прелесть его очаровательной модели.

Александръ Бенуа.

---

*) Вполнѣ-ли достовѣрна надпись, которая на оборотѣ его гласитъ, что это акварель работы Брюллова? Она такъ совершенна, такъ идеально точна и такъ благородна въ своей скромности, что мы-бы скорѣе приписали ее брату К. П., Александру, который въ своихъ довольно рѣдкихъ портретахъ именно отличается этой чисто-Энгровской выдержкой, этой удивительно тактичной скромностью и превосходнымъ, неуловимымъ рисункомъ.





Еще о судьбѣ Пушкина.

(Письмо въ редакцію).



Мнѣ не часто приходится встрѣчать въ нашихъ газетахъ или журналахъ подпись: „*П. Перцовъ*", но каждый разъ, какъ я ее встрѣчаю подъ столбцами прозы или даже стиховъ (хотя, по совѣсти говоря, *вообще* „стихи новѣйшіе какъ-то не нужны",—это покойный *И. С. Аксаковъ* сказалъ, и, кажется, удивительно вѣрно сказалъ), мнѣ жалко становится и даже нѣсколько стыдно за свою неосвѣдомленность. Вотъ, думаешь, *несомнѣнно* незаурядная голова: и изложеніе такое прекрасное, и нѣкая углубленность мысли, и какое-то исканіе новыхъ путей во свѣтѣ старой, вѣчной правды... Можетъ быть, еще гдѣ-нибудь пишетъ — не знаю... Досадно!

И вотъ что, по-моему, свидѣтельствуетъ прежде всего и вполнѣ несомнѣнно о незаурядности писателя: хочется съ нимъ спорить, возражать...

Мнѣ хотѣлось бы вернуться еще разъ къ судьбѣ Пушкина и, въ частности, къ статьѣ на эту тему г. *Перцова* въ № 21-22 журнала „*Міръ Искусства*", за 1899 годъ.

„Пушкинъ былъ великій" „свѣтильникъ духа" „и *только великая вина могла погасить его*" (курс. подлин.). „Не переступи онъ черезъ чужую жизнь... прожилъ бы, вѣроятно, до 100 лѣтъ" — такъ думаетъ г. Перцовъ.

Вѣрно-ли?

Прежде всего: что мы знаемъ, что *смѣемъ* знать въ дѣлахъ мистическихъ, „трансцендентныхъ"? Почему Богу угодно поступать такъ или иначе — это *мы* будемъ рѣшать?.. Не слишкомъ-ли смѣло? А затѣмъ Пушкинъ

умеръ, и *какъ* ему — лучше-ли, хуже-ли — это во всякомъ случаѣ *вопросъ*, разъ мы его голоса не слышимъ; а вотъ что *намъ* плохо, этого никто не будетъ отрицать, что *мы* обездолены, это вполнѣ несомнѣнно. Пушкинъ совершилъ „великую вину", а наказаны.. мы, общество! Гдѣ логика?

Далѣе. Что такое за *вина* Пушкина, да еще *великая*? Убилъ Дантеса?

Нѣтъ, самъ былъ убитъ имъ.

Такъ что же?

Да вообще *дуэль*...

Однако, всѣ стрѣляются, и онъ. Винить *одного* за поступокъ, который совершается, какъ *норма*, какъ *принципъ*, который укоренился, какъ обычай,—пусть это предразсудокъ, пусть нелѣпость, пусть даже гадость, но *всѣми принятая*, временемъ, традиціями санкціонированная въ качествѣ comme il faut,—верхъ безумія. Громите общество, ниспровергайте предразсудокъ, но не совершайте чудовищной несправедливости по отношенію къ этому, опредѣленному *человѣку*, который является только пассивной жертвою предразсудка..

Впрочемъ, и самъ г. Перцовъ иронизируетъ надъ недалекою догадкой о виновности Пушкина за вызовъ на дуэль Дантеса. Есть другая вина. Но тутъ почтенный авторъ недалеко, кажется, ушелъ отъ мнѣнія тѣхъ псковскихъ дамъ, которыя въ свое время называли Пушкина *вампиромъ*:

Хоть вампиромъ именованъ
Я въ губерніи псковской..

Въ чемъ дѣло? Пушкинъ „переступилъ" черезъ чужую жизнь. Пушкинъ, какъ Мазепа, „заклевалъ голубку" — какую? Свою собственную жену... Что за притча? И въ какомъ смыслѣ „заклевалъ"? А вотъ въ какомъ. Для Наташи, для бѣдной, (несчастная московская барышня, очевидно, судьбою предназначенная по крайности для дѣйствительнаго статскаго совѣтника!), для бѣдной Наташи всѣ были жребіи равны. *Еще* равны... Она *еще* никого не любила, не доспѣла, но *потомъ*, отлежавшись, какъ груша хорошихъ позднихъ сортовъ, могла полюбить, а тутъ Пушкинъ, коллежскій секретарь Пушкинъ, не кстати подвернулся и совершилъ надъ нею своего рода *умыканье*.. Послушайте! Да вѣдь это ужасная теорія! Просто, какъ мужъ, считаю долгомъ протестовать противъ такихъ идей! Вѣдь этакъ у каждаго изъ насъ, проживши мирно десятокъ лѣтъ, жена вдругъ „нальется сокомъ" и станетъ вздыхать по *суженомъ, настоящемъ*, котораго она проглядѣла, не дождалась, рѣшаясь — чтобы въ дѣвкахъ чего добраго не засидѣться—идти за такое ничтожество, какъ вы, какъ я, какъ... Александръ Сергѣевичъ Пушкинъ! Это *Онъ* былъ плохъ для Наташи Гончаровой?!! Онъ не могъ составить ея счастья!!! Все стихи писалъ... Да не правда, грубая неправда факта! Это *она* посылаетъ ему *свои* стихи, а онъ въ отвѣтъ: „да чорта-ли въ стихахъ! И свои надоѣли. А вотъ, что ты еще не брюхата,— радуюсь. Впрочемъ, за этимъ дѣло у насъ не станетъ. На-дняхъ возвращаюсь домой. Господь съ тобою!"

Цитирую по памяти, но кажется, *духъ отношеній* уловленъ. *Чудныя* отношенія! Дай Богъ каждому изъ насъ найти такой *вѣрный тонъ*, такъ геніально съумѣть избѣгнуть приторности, сентиментальности, прикрывъ грубоватою корою товарищескихъ угловатостей эту чарующую нѣжность, эту сердечность, эту ласку... *) Онъ ее не любилъ!! Или *она* его? Да Ромео и Юлія такъ не любили другъ друга, какъ *могли* любить другъ друга Пушкины въ бракѣ, оставайся только несчаст-

---

*) Да, и въ *бракѣ*, въ устроеніи нашего семейнаго угла „свистунъ" Пушкинъ есть нашъ учитель, въ непревосходимой универсальности своего духа уже намѣтившій (разумѣется, эскизно), что можетъ и въ этой области дать самобытно развивающаяся русская культура. Предлагаемъ почтенному *В. В. Розанову* эту тему для размышленія.

Прим. авт.

ный поэтъ въ Москвѣ, въ *своемъ* кругу, въ *своемъ* обществѣ! Порукой въ томъ не только любовь Пушкина, но и судьба жены поэта, которая, овдовѣвъ, вновь вышла замужъ и, отрясши прахъ ногъ своихъ отъ Петербурга, *вернувшись въ свою сферу*, была вполнѣ счастлива. Но именно эта скромная, хотя и исполненная глубочайшаго достоинства, „своя сфера" претила Пушкину.

Тотъ, который поднялся до высоты сознанія, что „ты царь — живи одинъ", этотъ самый недосягаемо стоящій царь почувствовалъ непреодолимую потребность сбросить съ себя горностаи и облечься въ... ливрею. А когда такъ, то нужно и салфетку подъ мышку взять, — вотъ чего не приходило тебѣ, несчастный, въ голову! — и *съ жены сбросить одѣяніе для гостей*... для Дантеса, для Геккерна, для „раута", для „дипломатическаго корпуса"... Есть документальныя свидѣтельства, *въ чемъ* заключалось ухаживаніе Дантеса. Онъ разсказывалъ женѣ Пушкина *двусмысленные анекдоты*... Можно вообразить себѣ, какъ широко въ первый разъ раскрыла глаза *наивная* Наташа... Второй разъ смѣлѣе, и Наташѣ показалось уже не такъ зазорно. Въ третій разъ она уже смѣялась... Забавный такой, blagueur... Вѣдь *падаютъ* не инымъ образомъ, какъ именно такъ, и не доводите вашихъ женъ до паденія!

Гдѣ же выходъ? Кого винить за раздушенную заразу атмосферы, порождающей типы и нравы demi-vierges? Наброситься-ли на жену? Сказать ей: ты съ ума сошла! – невозможно. Напротивъ, она очень умна, что такъ скоро съумѣла *попасть въ тонъ*, такъ хорошо усвоила совершенный comme il faut... А когда такъ— tu l'as voulu, Georges Dandin! Вотъ ты *блистаешь* въ свѣтѣ! Вотъ ты въ *Петербургѣ*. Или ты иного ждалъ отъ этой *галеры?* Тебѣ можетъ быть рисовался „Татьяны милой идеалъ?" Да ты и въ письмахъ къ женѣ все проповѣдывалъ *Татьяну*. „Ты должна быть величава, недоступна..." ну совсѣмъ Татьяной петербургскаго періода. Одного, несчастный, не расчиталъ. Тамъ былъ Евгеній Онѣгинъ — *чужакъ*, во всякомъ случаѣ только *проѣздомъ* въ Петербургѣ, не болѣе какъ *Чацкій на берегахъ Невы, скиталецъ*, готовый завтра-же сорваться съ мѣста, чтобы пуститься въ поиски „гдѣ оскорбленному есть чувству уголокъ"; а тутъ — *свой*, хотя и не коренной петербуржецъ, но настолько сжившійся съ Петербургомъ, настолько акклиматизировавшійся въ мѣстной „топи блатъ", что его смѣло можно принять за „чистѣйшей прелести чистѣйшій образецъ." Тамъ благороднѣйшее: „предвижу все, васъ оскорбитъ печальной тайны объясненье"... ну, разумѣется, и отвѣтъ въ этакомъ-же благороднѣйшемъ тонѣ, а тутъ — *цинизмъ*, который и повторить не хочется. А дипломатическій корпусъ „своимъ присутствіемъ подбадриваетъ и нетерпѣливо ждетъ: да когда же Татьяна „сдастся"? И она „сдается".

Не она, но ея родная сестра, — *Анной Карениной* звали. И вотъ Дантесъ, — имя ему *Вронскій*.

Понялъ, несчастный поэтъ? Eine alte Geschichte...

И никакихъ тутъ нѣтъ *мистическихъ розогъ*. Да и самая мысль о какихъ-то мистическихъ розгахъ глубоко, на мой взглядъ, нечестива. Безконечное милосердіе, неисчерпаемая любовь—вотъ что такое нашъ Отецъ Небесный.

Не клади, Сашенька, пальчика въ огонь. Анъ, хочу! Ну, тогда будетъ больно. *Хочу Петербурга!* Ну, тогда тебѣ не избѣжать и *логики Петербурга*, тогда судьба твоя роковымъ образомъ вплетется въ цѣпь слѣдствій и причинъ, породившихъ самый Петербургъ съ его прошлымъ обществомъ, былыми нравами, героями того времени — Дантесами... Невозможно уподоблять логику Провидѣнія Божія наивной угрозѣ добряка Санчо-Пансо: „а кто мнѣ посмѣетъ возражать, тому я дамъ пощечину!" Мы *сами себѣ* даемъ пощечины, а логика милосердія Божія заключается въ томъ,

чтобы уменьшать силу удара или вовсе дѣлать его нечувствительнымъ, т. е. въ томъ, чтобы постоянно обрывать роковую цѣпь необходимости, дѣлать такъ, чтобы дважды два не было четыре, т. е., по-просту говоря — совершать *чудо.* И мы глубоко вѣримъ, что еслибы Пушкинъ опомнился, понялъ невозможность *человѣчески* спастись, еслибы онъ упалъ на колѣни съ горячею мольбою: Господи! спаси меня! Вотъ польстился я на гнусную петербургскую ливрею, и вотъ позорятъ жену мою, и очагъ мой, и домъ мой, и нѣтъ прибѣжища душѣ моей! Спаси меня, ибо Ты можешь! — *навѣрное* спасся бы.

Еще одно слово.

Г. Перцовъ приводитъ, хотя съ оттѣнкомъ недовѣрія, слова Гёте: „всякая вина находитъ себѣ искупленіе на землѣ.“

Какой вздоръ!

Всякая вина находитъ себѣ искупленіе въ невинно пролитой крови Праведника, Который былъ битъ, оплеванъ, замученъ, убитъ, „насъ ради человѣкъ и нашего ради спасенія“. И еслибы не было этого колоссальнаго *факта* въ исторіи, то какой „великій свѣтильникъ“ или какая малая лампада не погасла бы отъ безконечныхъ *винъ* грѣшниковъ, отъ нихъ-же первый есмь азъ?

Рцы.



Художественная Хроника

„Міру Искусства" *).

По поводу моей рѣчи, сказанной на брюлловскомъ торжествѣ, 12-го декабря въ академіи художествъ, затрещали вдругъ громы „не изъ тучи", —изъ-за кулисъ „Міра Искусства" съ бутафорскими жестяными листами.

Рѣчь моя не была записана, и потому теперь она, по правамъ мелкой прессы, представляетъ неограженное поле для свалки нечистотъ.

Авторъ „Брюлловскаго торжества" („Міръ Искусства" №№ 23—24) негодуетъ на слишкомъ прочное положеніе у насъ въ Россіи культуры антоновскихъ *„яблочковъ"*, „которая-де не менѣе угнетаетъ настоящее художество, чѣмъ уже отцвѣтшія апельсиновыя рощи" временъ Брюллова. Онъ, видимо, имѣетъ непреоборимое желаніе разводить юго-западныя фиги (въ карманѣ) на остр. Голодаѣ и остендскія устрицы въ Теріокахъ. Хватитъ ли пороху?

Стоитъ взглянуть на его вопросительные знаки въ скобкахъ, въ его статьѣ, чтобы убѣдиться, какъ долго пришлось бы ему учиться, чтобы понять предметъ, о которомъ онъ взялся судить — поздненько.

Онъ ставитъ мнѣ въ самую большую вину, что, говоря о рисовальщикахъ восемнадцатаго и девятнадцатаго вѣковъ, я не упомянулъ именъ: Веласкеца. Рембрандта, Фр. Гальса, Тербурга, Рибейры и Ванъ-Дейка. *„Неужели они не существуютъ для г-на Рѣпина?"* — восклицаетъ знатокъ исторіи художниковъ.

Въ заключеніе, приведенными отрывками своихъ собственныхъ словъ, авторъ оцѣниваетъ *весь хаосъ взглядовъ г-на Рѣпина.* „Бѣда не въ томъ, что рѣчь была сказана нескладно, бѣда даже не въ томъ, что у г-на Рѣпина нѣтъ опредѣленныхъ художественныхъ убѣжденій: это всѣмъ извѣстно; одно непростительно, что онъ въ такой торжественный моментъ, передъ аудиторіей, гдѣ чтутъ его художественный авторитетъ, рѣшается изрекать такія обидныя нелѣпости. Вѣдь могутъ вправду, повѣрить, что Фортуни рисовалъ лучше Веласкеца".

О мудрый знатокъ рисунка, *а что, если и въ самомъ дѣлѣ лучше? А Брюлловъ рисовалъ еще лучше Фортуни? И вѣдь это такъ, но вы этого никогда не поймете* *). Для вѣрнаго пониманія рисунка понадобилось бы вамъ лѣтъ десятокъ просидѣть въ академіи надъ изученіемъ формъ человѣка. Здѣсь спасуютъ всѣ картинные торговцы, ваши авторитеты, изъ парижскихъ картинныхъ лавокъ. И вотъ гдѣ настоящая сила академіи, о которую разобьются всѣ, даже самые крѣпчайшіе лбы дилетантовъ, — это область знанія. Здѣсь самый посредственный академикъ сильнѣе васъ всѣхъ, вмѣстѣ взятыхъ, потому что онъ проѣлъ зубы на этомъ предметѣ, а вы трещите

*) „Россія" № 252.

*) Курсивъ нашъ. *Ред.*

о немъ общія фразы, по наслышкѣ. Но съ вами и говорить объ этомъ не стоитъ. Вы еще ставите на одну доску японское и эллинское искусства, Фр. Гальса и Рембрандта, Сомова и Сѣрова, Малютина и Малявина, А. Н. Бенуа и Бенара. Для васъ все это — равнозначащія величины въ искусствѣ. О признанныхъ авторитетахъ вы смѣло болтаете общія заучепныя фразы. Изъ приведеннаго вами списка именъ крупныхъ художниковъ, я увѣренъ, вы искренно смакуете одного только Тербурга.

Знайте, что Рембрандтъ и Веласкецъ — мои боги, но они жили въ XVII вѣкѣ, художниковъ котораго я не касался. Они никогда не были академиками, и рисунокъ не есть ихъ главная сила.

Они были выше всѣхъ академій міра...

А всматривались ли вы, какъ нарисованъ слѣдокъ у трупа, въ картинѣ „Урокъ анатоміи" Рембрандта (въ гаагскомъ музеѣ?) Скорѣе берите перо и записывайте скорѣе еще классическую фразу: Рембрандтомъ слѣдокъ нарисованъ плохо. А?..

А замѣтили ли вы, какъ плохо нарисованы ноги у кузнеца въ „Мастерской Вулкана" Веласкеца (въ музеѣ Прадо)? — Ноги нарисованы дурно...

А приведенный вами, въ вашемъ назидательномъ спискѣ художниковъ, Рибейра, въ томъ же Мадридскомъ музеѣ, способенъ привести въ отчаяніе нѣкоторыми своими безобразными по рисунку картинами. Я указалъ бы вамъ еще на одного величайшаго бога живописи — Тиціана, грѣшившаго часто въ рисункѣ, но довольно объ этомъ. Я въ восторгѣ отъ вашего Тербурга, и этотъ вкусный леденецъ весь уступаю вамъ, — сосите его на усладу, свою, вы успокоетесь. Ваша совѣсть чиста.

Ваши опредѣленныя художественныя убѣжденія также *всѣмъ извѣстны*, изъ вашего журнала. Тамъ съ апломбомъ рекламируютъ своихъ друзей-товарищей, опредѣленно, убѣдительно. Цѣль журнала также опредѣлилась ясно: онъ желаетъ взять палку, чтобы быть капраломъ художественнаго вкуса нашего общества.

Охъ, не рано ли вамъ? Здѣсь слѣдуетъ дѣйствовать поумнѣе. Вѣдь палка-то эта о двухъ концахъ.

И. Рѣпинъ.

И. Рѣпину.

Не взирая на грубый и неприличный тонъ напечатанной выше статьи г. Рѣпина, мы не задумываемся отвѣчать на нее, исходя изъ того соображенія, что имя Рѣпина и его оффиціальное положеніе придаютъ всякому его слову авторитетъ — далеко не всегда заслуженный.

Начинаемъ съ исправленія неточности. Г. Рѣпинъ и не думалъ говорить спеціально о рисовальщикахъ XVIII и XIX вѣка. Онъ произнесъ *буквально* слѣдующую фразу, которую слышала вся зала: *„вѣдь послѣ Рафаэля не было лучшихъ рисовальщиковъ, нежели Брюлловъ, Фортуни и Мейсоньэ"*. Основываясь на этихъ словахъ, мы и привели списокъ художниковъ, которые работали *послѣ* Рафаэля, не придавая значенія тому, въ какомъ именно вѣкѣ они работали. Если же г. Рѣпинъ думаетъ, что мы затрудняемся привести хорошихъ рисовальщиковъ за послѣдніе два вѣка — то онъ очень ошибается. *За эти два вѣка рисовали* и рисовали такъ, какъ никогда и не снилось академическому Брюллову, добросовѣстному Мейсоньэ и сладкому Фортуни, такіе художники, какъ *Ватто, Шарденъ, Энгръ, Прюдонъ, Миллэ, Менцель,* не говоря уже о *безчисленныхъ* и столь любимыхъ г-номъ Рѣпинымъ академикахъ, начиная съ *Давида* и кончая *Лейтономъ.* Отчего ихъ забылъ г. Рѣпинъ? Неужто онъ, человѣкъ, все-же когда то имѣвшій живое отношеніе къ искусству, можетъ на минуту допустить, что, напр.,

Энгръ не безконечно выше, „классичнѣе“ Брюллова, и не понимаетъ, что имена Ватто и Мейсоньэ — даже неловко ставить рядомъ, а что приводить Фортуни, какъ образцоваго рисовальщика, когда въ его-же время жилъ великій мастеръ рисунка, Менцель, — выходитъ за предѣлы допускаемаго легкомыслія.

Но одно мѣсто въ статьѣ профессора — насъ душевно порадовало. Въ немъ слышится трогательный отголосокъ тѣхъ, быть можетъ и непродуманныхъ, но все-же цѣнныхъ по своей свѣжести и непосредственности рѣчей, которыя вь свое время, какъ нѣкій таранъ, разбивали стѣны академической темницы. О, какъ цѣнны въ устахъ профессора Академіи слѣдующія слова о Веласкесѣ и Рембрандтѣ: „*они были выше всѣхъ академій міра*“. Значитъ, почтенный профессоръ еще и теперь допускаетъ, что настоящее искусство стоитъ выше всѣхъ академическихъ требованій? Значитъ, по мнѣнію профессора, искусство это — одно, а академическія требованія — другое; такъ, недостатки въ рисункѣ у Веласкеса не дѣлаютъ этого великаго мастера плохимъ рисовальщикомъ, и слѣдовательно обратно, совершенно правильный (?) рисунокъ Брюллова отнюдь не дѣлаетъ этого академическаго идола великимъ мастеромъ.

Здѣсь мы считаемъ крайне умѣстнымъ повторить слѣдующія слова нашего сотрудника, художника Александра Бенуа:

„Надо-же разъ навсегда понять, что такое *хорошій* рисунокъ. Во-первыхъ, это вовсе не непремѣнно *правильный* рисунокъ, ибо правильность есть только относительное тождество изображенія съ видомъ предметовъ внѣшняго міра, нѣчто вродѣ того, что даетъ намъ фотографія, фонографъ, зеркало, т. е. мертвое повтореніе уже существующаго, пригодное, я не спорю, для всякаго рода изслѣдованій научныхъ, но вовсе не имѣющее ничего общаго съ задачами искусства. Вѣдь все-же искусство заключается въ отношеніи художника къ міру, т. е. въ томъ придаткѣ, который получается художникомъ изъ впечатлѣній отъ внѣшняго міра и обусловливается внутреннимъ складомъ художника: какая-же тутъ можетъ быть установленная правильность? Хорошіе рисовальщики никогда не отличались *правильностью* рисунка. Взгляните: Микель Анджело, Рубенсъ, Рембрандтъ, Ватто, Милле, Менцель, Дегасъ, Фредерикъ — вотъ высшія точки рисовальной мощи; дальше этого художники не шли, и всякій согласится, что эти художники превосходно рисовали. Гдѣ-же въ нихъ вы найдете правильность?! Несравненно больше правильности у Гверчино, Міериса, Віена, Жерома, Деффреггера; однако, можно-ли, безъ смѣха цитировать этихъ слугъ рядомъ съ тѣми господами!“

И далѣе: „бываетъ еще правильность академическая, т. е. тождество не съ природой, а со школьными прописями. Рисовальщики, считающіеся хорошими, благодаря такой правильности,—въ сущности художники самой низкой степени, и даже уже больше и не художники. Таковы наши Егоровы, Шебуевы, Андрей Ивановъ, академическій Верещагинъ и тому подобные чиновники оффиціальнаго искусства“. (См. „М. И.“ т. II, стр. 135—136, 1899 г.).

Эти слова, конечно, не убѣдятъ почтеннаго профессора, ибо, по его мнѣнію, г-нъ Бенуа— „*дилетантъ*“, и не принадлежитъ къ числу „самыхъ посредственныхъ академиковъ, проѣвшихъ свои зубы“ „надъ изученіемъ формъ человѣческаго тѣла“. Ну что-жъ, не убѣдятъ— и не надо. Вѣдь эти строки прочтетъ не только одинъ г. Рѣпинъ, а кто-же изъ маломальски понимающихъ людей повѣритъ г-ну Рѣпину, что Ал. Бенуа о рисовальщикахъ судить не можетъ только потому, что не *проѣлъ зубовъ* вмѣстѣ съ разными *посредственными (?) академиками?*

Да и вообще эти вѣчные упреки въ ди-

летантизмѣ, дѣлаемые г-номъ Рѣпинымъ „Міру Искусства", вызываютъ одно лишь недоумѣніе и намъ въ свою очередь было бы очень интересно знать, гдѣ тѣ научные труды и магистерскія диссертаціи по „исторіи *художниковъ*", которые позволяютъ самому г. Рѣпину писать о вопросахъ искусства?

Съ великой горестью смотримъ мы какъ г-нъ Рѣпинъ унижаетъ себя, желая во что-бы-то ни стало уколоть „Міръ Искусства". Для этой цѣли онъ даже не стыдится прибѣгать къ жалкимъ пріемамъ того пасквилянта, который въ свое время вызвалъ всеобщее негодованіе некрасивыми намеками по адресу самого г. Рѣпина. Неужели профессоръ не замѣчаетъ, что грубымъ своимъ тономъ онъ вредитъ только самому себѣ и возбуждаетъ искреннее сожалѣніе, такъ какъ нѣтъ грустнѣе зрѣлища какъ несдержанное поведеніе человѣка, снискавшаго всеобщее уваженіе.

Итакъ г-нъ Рѣпинъ, съ искривленнымъ отъ злобы лицомъ, защищаетъ „академическій" рисунокъ и его достойныхъ представителей. У него настолько атрофировалось живое, непосредственное, отношеніе къ искусству, что онъ даже не понимаетъ, какъ это мы можемъ „ставить на одну доску" „японское и эллинское искусства, Фр. Гальса и Рембрандта, Сомова и Сѣрова, Малютина и Малявина, Алекс. Бенуа и Бенара". На „одну доску" этихъ художниковъ мы никогда не ставили, а если сопоставляли ихъ имена, то вовсе не потому, что находили ихъ таланты равноцѣнными, а потому, что замѣчали въ творчествѣ всѣхъ ихъ біеніе жизни, дыханіе одного и того же живаго искусства. Превозносимые-же г-номъ Рѣпинымъ Фортуни и Мейсоньэ своими „очаровательными бездѣлушками" доставляли, положимъ, не мало удовольствія парижскому „полу-свѣту" и всяческимъ меценатамъ-банкирамъ, а также производили не малыя колебанія на художественной биржѣ Парижа, но настоящее французское искусство, искусство Делакруа, Миллэ, Моннэ и Пювиса, породившее цѣлый міръ новыхъ, свѣжихъ и прекрасныхъ ощущеній, зрѣло и создавалось медленно, въ тишинѣ, доставляя отраду лишь маленькому кругу лицъ, полныхъ энтузіазма по отношенію къ истинному художественному творчеству. Если-же теперь, отъ произведеній этихъ самыхъ художниковъ, изъ которыхъ одни уже давно умерли, а другіе—стали сѣдовласыми старцами, богатѣютъ разные торговцы „улицы Лафитъ", то это происходитъ лишь потому, что живое творчество названныхъ художниковъ—наконецъ проникло въ толпу любителей искусства, и добилось такимъ образомъ всеобщаго признанія.

Г-нъ Рѣпинъ заявилъ намъ, что *Фортуни рисовалъ лучше, чѣмъ Веласкесъ, а Брюлловъ еще лучше,* и думалъ, что подтвердилъ этотъ абсурдъ своимъ наивнымъ указаніемъ на „ноги кузнеца" въ одной изъ картинъ великаго испанца. Въ лучшихъ коллекціяхъ картинъ Фортуни, принадлежащихъ Стюарту и Мадразо, мы могли бы указать профессору не мало „ногъ" и „головъ" Фортуни, которые не похвалилъ бы даже самъ г. Рѣпинъ, но вѣдь нельзя же продолжать этотъ смѣхотворный и дѣтскій споръ! Что-же доказалъ г. Рѣпинъ? Веласкесъ съ одной стороны выше всѣхъ академій, а съ другой—онъ рисуетъ хуже Фортуни. Какой же изъ этого выводъ? что можно рисовать плохо и быть выше всѣхъ академій міра! Мы съ этимъ согласиться не можемъ, ибо мы всегда отстаивали и будемъ отстаивать прежде всего хорошій, индивидуальный и мастерской рисунокъ.

Въ усидчивыхъ потугахъ Мейсоньэ и въ изрядномъ фокусничаніи Фортуни есть большое техническое совершенство, но *нѣтъ будущаго,* нѣтъ тѣхъ зеренъ, которыя могли-бы дать ростки, нѣтъ того живительнаго духа, который двигаетъ и обновляетъ искусство.

Это въ полномъ смыслѣ слова *„декаденты“*, перезрѣвшіе упадочники, идущіе къ вымиранію.

Выдѣливъ ихъ, какъ наилучшихъ рисовальщиковъ за послѣдніе два вѣка, г-нъ Рѣпинъ, кромѣ своей неосвѣдомленности, доказалъ намъ, что онъ убилъ въ себѣ душу живую и сдѣлался присяжнымъ хранителемъ оффиціальныхъ рецептовъ Академіи, а это все-таки очень жаль...

Міръ Искусства.

За-границей.

Загорѣвшаяся у французскихъ художниковъ *ожесточенная война* съ комиссіей, облеченною правами *„Жюри“* для принятія художественныхъ произведеній на всемірную парижскую выставку, отозвалась въ заграничной печати безконечной полемикой. Какъ сторонники, такъ и противники этого искони установленнаго цензурнаго мѣропріятія стараются другъ друга перекричать и всѣми силами отстаиваютъ правильность своихъ воззрѣній.

Воздерживаясь пока отъ высказыванія нашего собственнаго взгляда на роль „Жюри“ при устройствѣ современныхъ художественныхъ выставокъ, мы подѣлимся съ читателями нѣкоторыми изъ наиболѣе интересныхъ сужденій по этому поводу, почерпнутыхъ изъ иностранной періодической прессы.

Одинъ французскій художникъ изъ „молодыхъ“, Абэль Трюшэ, въ разговорѣ съ сотрудникомъ парижской газеты „Matin“ высказался слѣдующимъ образомъ: „Вся эта исторія также проста, какъ и несправедлива. Весьма понятно, что господамъ, представляющимъ собой „Жюри“, очень хотѣлось бы прижать насъ къ стѣнѣ, но мы не поддадимся. Вамъ, должно быть, извѣстно, что правительство учредило Жюри изъ 56 членовъ. Каждый изъ этихъ господъ выговорилъ себѣ право выставить по 8 картинъ. Ужъ и это достаточно сильно, но еще хуже, что подобное же право получили и всѣ тѣ художники, которые когда либо входили въ составъ „Жюри“ салоновъ „Champs Elysées“, и „Champ de Mars“. Изъ этого не трудно заключить, что изъ 1600 метровъ, предоставленныхъ французскимъ художникамъ, едва ли останется нѣсколько сотъ для лицъ, не бывшихъ членами „Жюри“ т. е. для насъ, начинающихъ. Такая мѣра, кромѣ того, заставитъ многихъ изъ художниковъ, обладающихъ столь заманчивымъ правомъ, въ случаѣ недостатка готовыхъ произведеній, взяться за кисть и намалевать поскорѣе свои восемь холстовъ. Что-же, скажите, въ такомъ случаѣ останется для художниковъ молодыхъ, идущихъ по новымъ путямъ, интересующихъ своимъ талантомъ и публику и критику? Большинство изъ нихъ, конечно, совсѣмъ не появится на выставкѣ“. Другой художникъ, Хозѐ Фраппа, съ особенной силой обрушивается на главарей современнаго французскаго искусства „les grands chefs“, которые будто бы играютъ въ царствѣ палитры такую же роль, какъ и въ генеральномъ штабѣ. Иные изъ художниковъ и критиковъ отрицаютъ всякую пользу „Жюри“ и требуютъ полной отмѣны этой охранительной мѣры и установленія извѣстнаго максимума выставляемыхъ нумеровъ для каждаго художника, безъ различія пріобрѣтенной имъ степени извѣстности.

Защитники института „Жюри“, съ своей стороны, приводятъ доводы, также не лишенные основательности. По ихъ мнѣнію, не только полная отмѣна „Жюри“, но уже и нѣкоторое ограниченіе его правъ привело бы къ такому чрезмѣрному наплыву выставляемыхъ работъ, что выставки сдѣлались бы фактически невозможными для обозрѣнія и въ значитель-

ной мѣрѣ понизило бы уровень ихъ художественнаго достоинства. Кто не знаетъ, что при общемъ дурномъ впечатлѣніи, производимомъ какой либо выставкой, теряютъ свое значеніе также и тѣ сравнительно малочисленныя произведенія, которыя дѣйствительно заслуживали бы вниманія цѣнителя. На это поборники свободы отъ „Жюри", возражаютъ что средствомъ противъ чрезмѣрнаго накопленія выставочныхъ работъ могутъ служить маленькія выставки отдѣльныхъ художественныхъ группъ, гдѣ каждый экспонентъ въ то же время былъ бы и судьей произведеній своихъ товарищей и что нѣтъ ничего несправедливѣе, какъ освобожденіе отъ цензуры самихъ членовъ „Жюри", особенно, когда ихъ число, какъ во Франціи, достигаетъ столь громадныхъ размѣровъ.

* * *

Въ декабрѣ прошлаго года *въ Парижѣ открылось нѣсколько новыхъ выставокъ*, изъ которыхъ безспорно наибольшій интересъ представляетъ „международная", помѣстившаяся по обыкновенію у Жоржа Пти. Въ числѣ экспонентовъ участвуетъ также и Уистлеръ, который, къ немалому огорченію своихъ многочисленныхъ поклонниковъ, довольно долгое время воздерживался отъ участія на парижскихъ художественныхъ выставкахъ. Какъ всегда вещички этого геніальнаго художника, крайне скромныя по размѣрамъ, но чрезвычайно изящныя и полныя артистическаго остроумія и оригинальности, служатъ предметомъ критическихъ обсужденій и споровъ въ ежедневной французской прессѣ. Тамъ же новѣйшая знаменитость Германіи, Ф. Штукъ привлекаетъ вниманіе парижанъ сочностью и интенсивностью своего колорита и, все еще поражающимъ ихъ, „беклинизмомъ" своихъ сюжетовъ. Изъ другихъ иностранцевъ выдаются англійскіе пейзажисты Johnston и Robinson. Изъ французскихъ художниковъ выдѣляется новизною и смѣлостью талантливый Besnard.

* * *

У Pillet была маленькая выставка неизданныхъ произведеній *Ропса*, (будетъ-ли когда нибудь конецъ этимъ неизданнымъ и посмертнымъ Ропсамъ?) а также рисунковъ умѣлаго рисовальщика Луи Леграна.

* * *

Въ концѣ прошлаго года *скончался* на 28 году жизни *художникъ Эвенпэль* (H. Evenpoel), талантъ котораго ярко выдвигался среди работъ его сверстниковъ и неоднократно обращалъ на себя вниманіе на выставкахъ въ Champ de Mars.

Ученикъ Гюстава Моро, покойный Эвенпэль соединялъ въ себѣ дарованіе искуснаго рисовальщика съ богатыми способностями недюжиннаго колориста и за короткій срокъ своего художественнаго поприща создалъ не мало интересныхъ вещей. Скончавшійся юноша-художникъ питалъ особое влеченіе къ изображенію сценъ изъ кипучей жизни парижскихъ бульваровъ, столь интересныхъ для живописца, по присущему имъ безконечному разнообразію свѣтовыхъ эффектовъ и по пестрой вереницѣ мелькающихъ на нихъ людскихъ типовъ.

* * *

По завѣщанію недавно скончавшейся дочери покойнаго *художника Ари Шеффера* многія произведенія послѣдняго, въ видѣ картинъ, портретовъ, эскизовъ, рисунковъ и скульптуры поступили въ разные музеи Франціи и Голландіи. Такъ, извѣстная картина Ари Шеффера, изображающая дантевскія видѣнія „Паоло и Франческо въ аду" и шесть портретовъ достались на долю парижскаго Лувра.

* * *

Благодаря почину группы выдающихся французскихъ художниковъ, въ скоромъ времени откроется въ помѣщеніи Ecole des beaux

arts *выставка* извѣстнаго бельгійскаго художника *Альфреда Стевенса*. Въ виду сего, комитетъ, устраивающій выставку, обращается ко всѣмъ владѣльцамъ картинъ Стевенса съ просьбою содѣйствовать успѣху предпріятія благовременною присылкою имѣющихся у нихъ произведеній художника.

* * *

Берлинскій національный музей (National-Galerie) въ послѣднее время обогатился довольно порядочной коллекціей картинъ новой нѣмецкой школы.

Когда года два тому назадъ, по иниціативѣ директора упомянутаго учрежденія, фонъ-Чуди, въ составъ германской національной картинной галлереи были внѣдрены нѣкоторые изъ наиболѣе замѣчательныхъ представителей французской новѣйшей школы, мѣра эта вызвала цѣлую бурю среди не въ мѣру ревностныхъ охранителей націонализма въ искусствѣ.

Эти господа, полные узко понятаго національнаго самолюбія, требовали удаленія произведеній всѣхъ иностранныхъ художниковъ изъ хранилища образцовъ чисто германскаго искусства, чѣмъ, конечно, возстановили противъ себя всѣхъ передовыхъ художественныхъ дѣятелей и критиковъ. Закончилась эта долго продолжавшаяся распря тѣмъ, что, по распоряженію свыше, (въ данномъ случаѣ самого императора, считающаго себя, между прочимъ, и наивысшей по компетентности инстанціей въ рѣшеніи художественныхъ споровъ), картины иностранныхъ мастеровъ были переведены въ наиболѣе отдаленный флигель зданія, гдѣ онѣ, изолированныя, уже болѣе не раздражаютъ глазъ берлинскихъ художественныхъ шовинистовъ.

Въ опустѣвшихъ, такимъ образомъ, залахъ были развѣшены вновь пріобрѣтенныя произведенія однихъ только германскихъ художниковъ. Слѣдуетъ, впрочемъ, сознаться, что между покупками послѣдняго времени имѣется довольно значительное число весьма удачныхъ по выбору вещей. Коммиссія, взявшая на себя задачу пополненія музея новинками, повидимому, рѣшила держаться въ этомъ дѣлѣ извѣстной системы, а именно прикупать сначала произведенія тѣхъ корифеевъ германской школы, которые съ недостаточною всесторонностью было представлены въ музеѣ. При такомъ образѣ дѣйствія пришлось, конечно, оставить въ сторонѣ произведенія такихъ нѣмецкихъ художниковъ, которые хотя уже успѣли составить себѣ прочное имя, но почему-либо еще не попали въ число избранныхъ для украшенія національной галлереи.

Жаль только, что къ такимъ, пока обойденнымъ художественнымъ силамъ современной Германіи приходится также причислить *Франца Штука* и *Макса Клингера*.

Система эта, противъ которой, конечно, многое бы можно было возразить, объясняется, прежде всего недостаткомъ средствъ, находящихся въ распоряженіи коммиссіи.

За то вновь прикупленныя произведенія, не заключая въ себѣ интереса новизны, все же могутъ служить прекраснымъ пополненіемъ коллекціи уже имѣющихся въ музеѣ крупныхъ германскихъ художниковъ.

Изъ нихъ укажемъ хотя бы на превосходные портреты Лейбля, на „Сапожную мастерскую Либермана, относящуюся къ лучшей порѣ этого мастера, на высоко интересный вечерній пейзажъ дойэна нѣмецкихъ художниковъ Адольфа Менцеля и на нѣсколько менѣе значительныя произведенія Габріеля Макса, Анзельма Фейербаха и др. Еще слѣдуетъ упомянуть объ обогащеніяхъ отдѣла blanc et noir, куда поступили цѣнныя собранія рисунковъ Беклина, Менцеля и, должно быть, въ видѣ исключенія, мастерскіе этюды хищныхъ звѣрей англичанина Свана. Конечно, и тутъ не обошлось безъ прикупки посредственныхъ и слабыхъ вещей, но присутствіе

ихъ носитъ характеръ случайности и не такъ сильно оскорбляетъ эстетическій вкусъ, какъ у насъ, гдѣ талантливое произведеніе искусства обязано своимъ появленіемъ въ музеѣ слѣпому случаю, недосмотру или даровому пожертвованію.

* * *

Въ первыхъ числахъ января текущаго года праздновалось *столѣтіе учрежденія берлинской Академіи Художествъ* (Hochschule für bildende Künste).

Юбилейное торжество, какъ водится, открылось пѣніемъ кантаты и псалмовъ, послѣ чего директоръ Академіи, Антонъ фонъ-Вернеръ, выступилъ съ юбилейной рѣчью о германскомъ искусствѣ истекшаго столѣтія. А. ф. Вернеръ, извѣстный крайней консервативностью своихъ воззрѣній на задачи художественнаго образованія, (что, впрочемъ, является совершенно понятнымъ со стороны директора художественно-исправительнаго заведенія, состоящаго въ то же время и лейбъ-портретистомъ германскаго императора), высказалъ въ своей рѣчи нѣсколько не лишенныхъ интереса мыслей. Начавъ съ краткаго обзора историческихъ событій, отразившихся на положеніи Германіи въ концѣ XVIII вѣка, ораторъ въ сжатыхъ, но довольно живыхъ чертахъ охарактеризовалъ упадокъ германскаго искусства въ эпоху наполеоновскихъ войнъ.

Сухой и прямолинейный стиль имперіи, недопускавшій отклоненій отъ авторитетно-навязаннаго направленія, властно господствовалъ въ искусствѣ начала XIX вѣка. Первые проблески свободнаго художественнаго творчества стали замѣтны въ Германіи съ появленія Петра Корнеліуса, который первый осмѣлился искать источники вдохновенія въ памятникахъ древней германской культуры.

Затѣмъ, по словамъ оратора, парижская іюльская революція внесла вмѣстѣ съ новыми политическими идеями и извѣстное безпокойное броженіе въ область искусства. Появились романтики и художники, избиравшіе для своихъ картинъ исключительно религіозныя темы, до того времени пребывавшія въ полномъ загонѣ. Слѣдующій затѣмъ періодъ выдвинулъ серію художниковъ, обнаружившихъ похвальное стремленіе изучать искусство иностранныхъ мастеровъ для того, чтобы безъ утраты собственнаго національнаго характера воспользоваться прогрессомъ чужой художественной техники.

Касаясь затѣмъ такъ называемаго патріотическаго направленія въ искусствѣ, ораторъ указалъ, что оно народилось вмѣстѣ съ возникновеніемъ германскаго государственнаго объединенія, причемъ, однако, изъ словъ почтеннаго патріота - профессора выяснилось, что надежды и старанія обратить всѣхъ нѣмецкихъ художниковъ въ прославителей подвиговъ династіи Гогенцолерновъ не увѣнчались желаннымъ успѣхомъ. Начиная съ этого пункта въ рѣчи профессора пошли уже менѣе интересные шаблонные нападки на вредныя увлеченія послѣднихъ двухъ десятилѣтій, обычное старческое брюзжаніе на возникновеніе разныхъ „измовъ“ и, наконецъ, чисто академическое недоумѣніе передъ какою-то „усталой линіей“, которая своею „змѣевидною извилистостью“ будто бы оплела все новѣйшее искусство. Закончилась рѣчь маститаго директора стереотипнымъ пожеланіемъ, чтобы съ наступленіемъ XX вѣка всѣ „чудачества“ прекратились и уступили бы мѣсто требованіямъ строгаго критическаго разума.

Какъ всѣ эти обвиненія ни стары и мало основательны, они все же являются вполнѣ логичными со стороны стараго, убѣжденнаго, представителя академическихъ принциповъ, съумѣвшаго въ своей юбилейной рѣчи высказать и обширную профессорскую эрудицію, и мыслительныя способности, и подходящее обстоятельствамъ краснорѣчіе.

Не безъ грусти вспомнились намъ по этому случаю „рѣчи“ нашихъ оффиціальныхъ представителей національнаго искусства, которые на подобныхъ торжествахъ выражаютъ свое недомысліе какимъ-то дѣтскимъ лепетомъ.

* * *

Въ помѣщеніи берлинской Академіи Художествъ открылась *выставка* картинъ и рисунковъ профессора *Людвига Кнауса.*

Выставка содержитъ болѣе сотни произведеній и даетъ возможность наглядно ознакомиться со всѣми періодами плодовитой художественной дѣятельности этого заслуженнаго мастера. Кнаусъ, бывшій еще не такъ давно однимъ изъ кумировъ интеллигентнаго нѣмецкаго общества, въ настоящее время въ значительной степени утратилъ свое прежнее обаяніе и представляетъ нынѣ почти лишь историческій интересъ, какъ одинъ изъ наиболѣе яркихъ и совершенныхъ представителей отжившихъ quasi-реалистическихъ тенденцій въ живописи.

Книги.

Шестой выпускъ „*Русскихъ Древностей*“ въ изданіи *гр. И. Толстого и Н. Кондакова*—найдетъ вѣроятно наибольшее распространеніе въ широкой публикѣ. Содержаніе его посвящено обзору памятниковъ Владиміра, Новгорода и Пскова, т. е. обзору той эпохи, когда русское искусство начало освобождаться отъ иноземныхъ вліяній и приняло постепенно тѣ черты самобытности, которыя такъ поражаютъ въ дошедшихъ до насъ памятникахъ русской старины. Издатели старательно подобрали иллюстраціи, которыя наглядно показываютъ читателю, сколь разнообразныя вліянія, занесенныя съ запада и съ востока, отражало на себѣ русское зодчество, прежде чѣмъ оно, претворивъ въ себѣ весь этотъ чужеземный матеріалъ, вылилось въ своеобразныя, чисто русскія, самобытныя формы. Большинство иллюстрацій въ разсматриваемой нами книгѣ воспроизведены по фотографіямъ ярославскаго фотографа-любителя Барщевскаго, громадный трудъ котораго (имъ сдѣлано болѣе 3000 снимковъ съ различныхъ памятниковъ искусства Россіи) до сихъ поръ еще не оцѣненъ по достоинству. Солидное имя издателей гарантируетъ добросовѣстность научныхъ выводовъ и обобщеній разсматриваемаго сочиненія. Но если богатство матеріала, интересный сюжетъ и дешевизна изданія (выпускъ VI, съ 233 рис. въ текстѣ стоитъ всего 1 р. 50 к. въ переплетѣ) обезпечиваютъ распространеніе его въ публикѣ, то, къ сожалѣнію, до невозможности тяжелый языкъ автора послужитъ, должно быть, большимъ камнемъ преткновенія для усвоенія текста. Пока авторъ ограничивается археологическими описаніями памятниковъ — дѣло идетъ хорошо, но какъ только онъ переходитъ на обобщенія — рѣчь его становится такой туманной и запутанной, что читателю приходится потратить очень много времени, прежде чѣмъ онъ пойметъ мысль автора. Въ этомъ отношеніи прямой противоположностью является небольшая брошюрка *Ив. Забѣлина*: „Черты самобытности въ древне-русскомъ зодчествѣ“. (Москва, 1900 г. Ц. 80 к.) Брошюра эта была напечатана еще въ концѣ семидесятыхъ годовъ въ журналѣ „Древняя и новая Россія“ и въ настоящемъ своемъ изданіи лишь пересмотрѣна и нѣсколько дополнена авторомъ. Читается она съ захватывающимъ интересомъ. Изложеніе ея ясное, простое, понятное для всѣхъ. Но и она отличается однимъ крупнымъ недостаткомъ, а именно она крайне бѣдно и небрежно иллюстрирована, а рѣчь объ искусствѣ безъ изображенія обсуждаемыхъ памятниковъ — мертва. Такимъ образомъ, читателю остается, подобно Агафьѣ Тихоновнѣ, пожалѣть, что къ губамъ г. Забѣлина не при-

ставленъ носъ г. Кондакова. Впрочемъ, изъ этого заблужденія выйти очень легко—стоитъ только читать обѣ книги параллельно.

* * *

Вышелъ первый выпускъ „*Исторіи русской словесности съ древнѣйшихъ временъ до нашихъ дней*“ — *сочиненіе П. Н. Полевого* *). По одному выпуску конечно нельзя высказать окончательнаго сужденія, замѣтимъ лишь, что книга эта, сравнительно съ подписной цѣной, издана крайне роскошно, и что она должна представлять большой интересъ для нашего юношества. Знакомя, въ точныхъ воспроизведеніяхъ, съ внѣшнимъ видомъ литературныхъ памятниковъ, съ портретами выдающихся писателей, сочиненіе г. Полевого можетъ оказать на своихъ юныхъ читателей и извѣстное эстетическое вліяніе. Въ книгѣ нѣтъ ничего оскорбительнаго для художественнаго чувства, а по нынѣшнимъ временамъ это очень много.

* * *

Парижская фирма Hachette выпустила къ Рождеству нѣсколько роскошныхъ изданій, заслуживающихъ полнаго вниманія любителей искусства. Первое мѣсто въ ряду этихъ изданій по справедливости принадлежитъ французскому переводу книги *Sir Walter Armstrong „Gainsborough et sa place dans l'école anglaise“*. Этотъ образцовый критическій трудъ, пріобрѣвшій въ оригиналѣ громкую извѣстность, снабженъ многочисленными и въ высшей степени художественно исполненными иллюстраціями. Просматривая страницы этого роскошнаго изданія, всецѣло проникаешься обаяніемъ восемнадцатаго вѣка, плѣнительная и изысканная красота котораго, пожалуй, нигдѣ не находила такихъ сильныхъ и своеобразныхъ выразителей, какъ въ Англіи. Въ этомъ убѣждаютъ насъ дивные женскіе портреты Рейнольдса, Генсборо и Ромней, съумѣвшихъ съ неподражаемымъ мастерствомъ гармонически слить въ одно чудесное цѣлое заимствованную изъ Франціи женственную грацію и чисто британскую помпезную важность. Книга заключаетъ въ себѣ болѣе 60 геліогравюръ и съ десятокъ хромолитографій.

Другое художественное изданіе той же фирмы посвящено жизни и дѣятельности *Рубенса* и содержитъ до 250 гравюръ въ текстѣ, и до 40 репродукцій съ лучшихъ картинъ великаго фламандца напечатанныхъ на отдѣльныхъ листахъ. Текстъ написанъ Э. Мишелемъ.

* * *

Парижская издательская фирма Мамъ выпустила недавно первый томъ обширнаго труда *Ф. Жиля* и *М. Ламбера* подъ заглавіемъ „*Versailles et les deux Trianons*“. Сочиненіе это представляетъ собою дѣльно составленную историческую монографію о названныхъ королевскихъ постройкахъсъ подробнымъ и живымъ пересказомъ событій, связанныхъ съ этими великолѣпными памятниками широкой художественной фантазіи и безумной роскоши прошедшихъ вѣковъ. Первый томъ, кончающійся смертью Людовика XIV, знакомитъ читателей съ лучшими образчиками архитектурнаго, декоративнаго и пластическаго искусства Версаля и Тріаноновъ въ длинномъ рядѣ превосходныхъ изображеній, мастерски исполненныхъ всевозможными способами воспроизведенія, въ видѣ офортовъ, геліогравюръ и т. п.

* * *

Извѣстный французскій живописецъ *Jules Breton* на-дняхъ издалъ книгу подъ заглавіемъ „*Nos peintres du siècle*“. Литературный трудъ маститаго художника представляетъ собою сводъ воспоминаніямъ почерпнутымъ изъ жизни и среды французскихъ художниковъ, съ которыми Ж. Бретону приходилось сталкиваться въ продолженіе своей многолѣтней художественной дѣятельности. На памяти автора,пережившаго нѣсколько поколѣній художниковъ,пробуждались къ жизни различныя направленія въ искусствѣ, одна эпоха замѣня-

*) Изданіе Маркса. Спб. 1900. Ц. по подпискѣ 12 р.

лась другой и всю эту смѣну впечатлѣній, весь калейдоскопъ встрѣчъ, фактовъ и разговоровъ художникъ добросовѣстно заносилъ въ свою тетрадку. Особеннаго интереса, между прочимъ, заслуживаютъ страницы, посвященныя воспоминаніямъ о главныхъ представителяхъ блестящей плеяды „барбизонцевъ", Руссо, Коро, Миллэ и проч. Попадаются также въ мемуарахъ Ж. Бретона весьма любопытные эпизоды изъ жизни художниковъ другихъ эпохъ и направленій въ искусствѣ, каковы, напримѣръ, Франсэ, Добиньи, Мейсонье, Дюпре, Деларошъ, Курбэ, Моро, Пювисъ де Шаваннъ и др. Книга написана живымъ, образнымъ языкомъ и, несмотря на обиліе занимательныхъ анекдотовъ, производитъ впечатлѣніе правдивости.

* * *

Во Флоренціи вышла новая *книга о Сандро Ботичелли* съ иллюстраціями въ текстѣ и 12-ью гравюрами внѣ текста. Авторъ ея—*Супино*, хранитель музея Bargello, извѣстенъ своими критическими изслѣдованіями о Фра Анжелико и Campo Santo города Пизы.

Въ вступленіи къ своему новѣйшему труду итальянскій ученый, между прочимъ, говоритъ: „слава Ботичелли не зиждется на модномъ увлеченіи, и если мы теперь съ особенною любовью относимся къ этому мастеру, то происходитъ это потому, что свойственныя его произведеніямъ глубокое поэтическое чувство и искренняя стремленія къ идеалу присущи каждой эпохѣ утонченнаго эстетическаго развитія. Лишь духовная ограниченность, явившаяся слѣдствіемъ долговременнаго господства условнаго академическаго стиля, и слѣпая подражательность ложно понятой античности могли закрыть отъ насъ великія художественныя достоинства, которыми проникнуто искусство ранняго періода Возрожденія".

* * *

Передъ намъ послѣдніе два выпуска (XLI и XLII) довольно обширной коллекціи иллюстрированныхъ монографій художниковъ (*Künstler Monographien*), издаваемыхъ подъ редакціей Кнакфуса (Изд. Velhagen u. Klasing въ Лейпцигѣ). Обѣ книжки, содержащія обстоятельныя біографіи и критическіе обзоры дѣятельности двухъ выдающихся современныхъ нѣмецкихъ художниковъ *Адольфа Клингера* и *Франца Штука*, изданы съ тѣмъ же типографскимъ совершенствомъ и такъ же богато иллюстрированы, какъ и предыдущіе выпуски этого полезнаго и весьма доступнаго по цѣнѣ изданія. Особенно пріятное впечатлѣніе производитъ томъ, посвященный жизни и произведеніямъ Штука, этого симпатичнаго и, несмотря на замѣтное въ немъ сильное вліяніе великаго Беклина, *оригинальнаго* художника. Текстъ принадлежитъ перу Бирбаума, одного изъ самыхъ талантливыхъ писателей молодой Германіи и чрезвычайно тонкаго цѣнителя новѣйшаго искусства. Въ томъ же изданіи уже появилось болѣе 40 художественныхъ монографій, охватывающихъ собою широкій кругъ крупныхъ именъ въ исторіи всемірнаго искусства.

* * *

Въ Лондонѣ недавно вышло обширное изслѣдованіе о знаменитомъ и замѣчательномъ англійскомъ *художникѣ Миллэсѣ**). Изслѣдованіе это написано сыномъ покойнаго художника. Не желая подвергаться упрекамъ въ пристрастіи, авторъ поставилъ себѣ задачей съ полной объективностью изложить біографію своего отца, опираясь исключительно на документы и факты, избѣгая всякой критической оцѣнки, которая приводится лишь въ извлеченіяхъ изъ сочиненій извѣстныхъ художественныхъ критиковъ.

Уже въ 24 года Миллэсъ былъ членомъ Королевской Академіи, но не взирая на столь

*) The life and letters ofsir John Everett Millais be his son I. G. Millais. London. 1899. 2 тома in 8⁰.

почетное признаніе его таланта, это время (1853 г.) было самымъ тяжелымъ въ жизни покойнаго художника. Онъ только-что порвалъ съ прерафаэлитами, за что литературный вождь ихъ—недавно умершій Рескинъ — нещадно бранилъ его. Съ другой стороны новые его коллеги—академики—не желали простить ему его молодыхъ увлеченій и всячески притѣсняли его. Въ разсматриваемомъ сочиненіи передъ читателемъ проходитъ полная интереса картина борьбы художника за свое творчество, и постепенное завоеваніе признанія со стороны всѣхъ цѣнителей искусства. Книга украшена многочисленными и тщательно выполненными иллюстраціями.

Библіофилъ.

„Къ Парижской выставкѣ".

Помѣщаемъ списокъ картинъ и художественныхъ произведеній, которыя составятъ русскій художественный отдѣлъ на предстоящей Парижской выставкѣ.

I.

Группа художественныхъ произведеній, посланныхъ непосредственно изъ Академіи художествъ.

Айвазовскій.
Океанскій прибой.

Антокольскій.
Несторъ Лѣтописецъ. Ярославъ Мудрый. Ермакъ. Петръ I. Александръ II. Александръ III. Спиноза. Христіанская мученица. Сестра милосердія. Іоаннъ Креститель. Сатана. Рах. Спящая дѣвочка. Офелія. Мечта. Русалка. Горе (и то пройдетъ). Вѣчный жидъ. Въ темницѣ (рельефъ). Бюстъ Николая II. Бюстъ Императрицы Александры Ѳеодоровны. Бюстъ Вел. Кн. Николая Николаевича. Надгробный памятникъ дочери Н. Терещенко.

Архиповъ.
Старый рыбакъ. На Волгѣ. Обратный.

Аскназій.
Екклезіастъ (Суета суетъ).

Бакшеевъ.
Въ родномъ гнѣздѣ.

Беггровъ.
Видъ гор. Риги. Пріѣздъ адм. Жерве въ Кронштадтъ.

Беклемишевъ.
Св. Варвара. Снѣгурочка.

Бемъ, Е.
Питеръ женится, Москва замужъ идетъ. Сказочный складень.

Берггольцъ, Р.
Апрѣльское утро.

Беркосъ.
Новь.

Богдановъ-Бѣльскій.
Будущій инокъ.

Бодаревскій.
Портретъ г-жи С. Плакида.

Борисовъ.
Ледниковый періодъ.

Бразъ.
Портретъ.

Брюлловъ, П.
Уборка сѣна міромъ.

Васнецовъ, А.
Элегія. Сибирь. Сказка (избушка на курьихъ ножкахъ). Кремль.

Васнецовъ, В.
Аленушка. Витязь на распутьи. Битва Скифовъ съ Варягами. Богоматерь. (Запрестольный образъ Владимірск. собора въ Кіевѣ). Триптикъ: Св. Ольга, Христосъ, Богоматерь. Гамаюнъ птица вѣщая. Прудъ.

Вилліе, М. Я.
34 Акварели Россіи.

Волковъ, Е.
Дорога въ усадьбу. Облачный день.

Гинцбургъ.
Бюстъ гр. Л. Толстого. Статуэтка И. Верещагина. Статуэтка Л. Толстого. Маленькій музыкантъ. Мальчикъ въ банѣ. Въ банѣ. Подсказываетъ. Заноза. Послѣ купанья. Статуэтка Менделѣева.

Дубовской, Н.
Штиль. Внѣ монастыря. Къ вечеру.

Ендогуровъ, И.
Odde. Norvege.

Касатникъ, Н.
Въ корридорѣ Окружного Суда. Собираніе хвороста.

Кондратенко,
Ночь.

Коринъ, А.
Любитель.

Клопферъ, К.
Лѣсъ.

Коровинъ, К.
Испанки. Портретъ О. Алябьевой.

Костанди К.
Вечерокъ. Ранняя весна.

Крыжицкій.
Сѣверныя дали. Утесъ Стеньки Разина.

Крыловъ.
Степь.

Кузнецовъ.
Дѣвушки въ черномъ. Дѣвочка съ гусями. Весенній мотивъ. Собаки и свиньи.

Лебедевъ, С.
Кончина царя Ѳедора Алексѣевича.

Левинъ, К.
Лубянская площадь въ Москвѣ.

Левитанъ.
Ранняя весна.Осень. Весна. Лунная ночь.

Маковскій, А.
Съ барчуками на охоту. На тягу.

Маковскій, Вл.
Сыны Волги. Свекръ и сноха. Ночлежный домъ въ Москвѣ. Учитель (чтеніе классиковъ). На Волгѣ (тянутъ плотъ). Причащеніе дѣтей (Орловской губ.). Закупка приданаго (Моск. пассажъ). Утѣшитель. Крестный ходъ въ засуху. Типы провинціальныхъ актеровъ.

Маковскій, К.
Новобрачныхъ ведутъ въ опочивальню. Жмурки. Портретъ. Портретъ.

Малявинъ.
Бабы. Крестьянская дѣвушка. Мужики. Крестьянка.

Матэ, В. офорты:
Васнецова, Богоматерь. Распятіе. — Портретъ Пушкина. — Мейсонье, этюдъ всадника. — Веласкезъ, адмиралъ Борро.—Рѣпинъ, дуэль. — Рембрандтъ, Даная.

Милорадовичъ.
Осада Троицкой Лавры.

Мясоѣдовъ.
Молебенъ во время засухи.

Нестеровъ.
Благовѣстъ (Монахи). Св. Сергій Радонежскій.

Оберъ А.
Chimpanze. Gazelle poursuivie par des chiens sauvages.

Пастернакъ.
Передъ экзаменами. Иллюстраціи къ „Воскресенію“ гр. Толстого.

Первухинъ.
Волга.

Полѣновъ, В.
Мечты. Среди учителей. Генисаретская долина. Ранній снѣгъ. Христосъ у Генисаретскаго озера. Зима.

Пурвитъ, В.
При послѣднихъ лучахъ.

Размарицынъ.
La dernière retouche. Музыкантъ.

Рерихъ, Н.
Славянскіе старшины.
Рѣпинъ, И.
Портр. M-lle Драгомировой. Портр. гр. И. И. Толстого. Портр. Ц. Кюи. Портр. Е. В. Павлова.
Рябушкинъ.
Московск. женщ. и дѣти XVII ст. Купеческая семья XVII стол.
Святославскій.
Постоялый дворъ въ Москвѣ. Василій Блаженный.
Сейтгофъ.
Крымская элегія.
Степановъ, Ал.
Утро помѣщика.
Соколовъ, Ал.
Женскій портретъ.
Стабровскій, К.
Тишина деревни.
Столица.
Ермакъ среди полярныхъ льдовъ.
Суриковъ, В.
Взятіе снѣжнаго городка.
Сѣровъ, В.
Портр. Вел. Кн. Павла Александровича. Порт. В. С. Мамонтовой. Сумерки. Осень.
Трубецкой, кн. П.
Гр. Левъ Толстой. Гр. Л. Толстой верхомъ. Порт. кн. Голицына. Мать съ ребенкомъ. Дѣвочка съ собакой. Извозчикъ. Портретъ. Портр. кн. Тенишевой. Лошадь съ жеребенкомъ. Корова съ жеребенкомъ. Эскимосъ съ собакой. Etude d'après nature.
Холодовскій.
На всѣхъ парахъ.
Ціонглинскій, Я.
Жизнь.
Шишкинъ, И.
Заброшенная мельница. Рисунокъ перомъ.
Эдуардсъ.
Пророкъ. Христосъ. Этюдъ. Шурка.
Ярошенко.
Дѣвушка подъ стогомъ сѣна. Портр. В. С. Соловьева. Въ горахъ.
Ярцевъ.
Въ Сибири. Верховья Енисея.

II

Группа финляндскихъ художниковъ.

Алстедъ.
Le rosier au bord du Golfe. Pêcheurs. Paysanne finlandaise.
Бломстедъ.
Portrait de M-me G. Paysage d'hiver. Nuit d'été. Songes sont mensonges. Claire de lune.
Вальгрепъ, А.
Buste d'enfant. Buste d'enfant. Buste d'enfant. Portraits, médaillons.
Вальгренъ, В.
Bronzes divers, marbres.
Вестергольмъ В.
Partie d'Alande. Effet de neige. Le rapide de Woika Finlande. Paysage. Etude de neige. Etude.
Викъ, М.
En quitant le foyer.
Власовъ, С.
Jour d'été en Finlande. Présentez armes! La forteresse de Sveaborg.
Викстремъ.
Maternité. Invocation. Captif. Fragments du fronton du palais de la Diète à Helsingfors. Collection de petits bronzes.
Винтеръ, Г.
Illusions, marbre.
Галленъ, А.
Portrait de M. Eneberg, Senateur. Portrait de M-me D. Portrait de M. Neovius profes, de l'Université de Finlande. Defenseurs de Sampo Jokahainen (de l'epopée nationale

Kalevala). La mère de Lemminkainen (Kalevala). Kullervo. Sonnant du cor. Kullervo. Waihaemoenen duitte la Finlande. Vieux paysan. Portrait de M-me H.

Гебгартъ, П.

Délaissée.

Даніельсонъ Гамбоги.

Une mere. La vigne.

Зимбергъ, Г.

Potrait. Portrait. Les fleurs de la Mort. L'automne. Eaux fortes, pointes sèches.

Ернефельтъ, Е.

Portrait de M. J. Portrait du baron J. Ph. Palmen. Portrait de M-lle de W. Portrait du fils de l'artiste. Effet d'automne sur le lac de Pielis. Paysage d'hiver.Le golfe de Finlande. Le maître et les garçons de ferme.

Линдгольмъ, Берндтъ.

Au bord du Cattegat. Soir dans la forêt. La Côte Suédoise. A la lisière de la forêt. Intérieur de forêt. Etude. Etude.

Мюнстерхіельмъ, А.

Вечеръ первой Весны. (Soir du premier printemps).

Мюнстерхіельмъ.

Paysage d'automne Matin d'été.

Риссаненъ.

L'aveugle. La diseuse de bonne aventure.

Солданъ. Брофельдтъ.

Femmes piétistes. Le repas. Gamins au bord de l'eau.

Стигель.

Les naufragés. La chasse.

Спарре гр.

La cascade d'Aemmae. Nuit de Noël. Portrait de fillette.

Стіерншанцъ.

Souffleurs de verre.

Теслевъ. Е.

Tête de jeune fille. Portrait. Portrait. Portrait. Joueuse de violon. Paysage.

Топпеліусъ В.

Tempête. La côte du golfe de Finlande. Le Sunol.

Фростерусъ.

Paysan Finlandais.

Холокекъ Пекка.

Les jeunes filles au guet. (De la mythologie chinoise). Faucheurs. Joueur de Kantele. Terre sauvage Soleil du soir. Dîner de paysans. Paysage d'hiver.

Холтіа, К.

La harpe de la cascade. (Sculpt).

Эдельфельтъ. А.

Portrair de M-me Pasteur. Portrait d'homme. Portraitde M-lle L. Incantation. Pêcheurs. Le Christ et la Madeleine Légende chinoise. Village finlandais. Portrait de M-me G. Les fraises. Eaux-fortes. — Pointes sèches.

Энкель, М.

Au concert. Portrait de la mère de l'artiste. Le réveil. Portrait. Le pilote.

Энкбергъ.

Paysage finlandais.

III

Группа польскихъ художниковъ.

Алхимовичъ, К.

Забытый франктирёръ.

Андрыкевичъ, С.

Портретъ г-жи М.

Аустенъ, А.

Средиземное море у береговъ Каталоніи.

Бадовскій.

Портретъ Арк. Попела.

Васильковскій, Каз.

Страсти.

Вейхертъ.

Охотникъ.

Вейсенгофъ.

Снѣгъ.

Гажичъ, М.

Охота за кабаномъ.

Герсонъ, В.
Король Казиміръ Возобновитель возвращающійся въ Польшу.
Горскій, К.
Басня о блудномъ сынѣ.
Жмурко, Ф.
Виѳлеемская звѣзда.
Кендзерскій, А.
За работой.
Ленцъ, С.
Портретъ.
Леви, Э.
Портретъ.
Масловскій, С.
Лѣсъ. Рынокъ въ г. Казимірѣ.
Мордасевичъ К.
Портретъ ф. Т.
Павлишекъ.
Въ орла.
Панкевичъ, З.
Портретъ.
Петрококинъ.
Въ пріемной.
Піонтковскій, Г.
Портретъ г. М.
Пѣховскій.
Крестный ходъ.
Пилиховскій.
Красильщикъ.
Рапацкій.
Осеннее утро.
Розенъ.
Штурмъ Госпиталя.
Рышкевичъ, І.
Смерть маркитантки.
Служскій.
Портр. кн Р.
Станкевичъ.
Пейзажъ.
Хельмонскій І.
Погода. Страстная пятница.
Швоинпцкій.
Портретъ матери.
Ясинскій З.
Портр. Д. Малецкаго.
Вельонскій П.
Прометей.
Герсонъ Март.
Божья матерь.
Рыгеръ Ф.
Голова фавна. Искусство.
Лопеньскій И.
Сраженіе подъ Варной (съ Матейко).

IV.

Группа художниковъ живущихъ въ Парижѣ:

Боткинъ, Ѳ. Боткина, М. Башиндмагіанъ. Гриценко. Громме. Гиршфельтъ. Гуссакъ. Кирѣевская. Кузнецовъ, Дм. Кирѣевскій, С. Леве. Лаховскій. Лушниковъ. Малышевъ. Маркевичъ. Похитоновъ. Пшеніорскій. Піенковскій. Розенъ. Тессельская. Ткаченко. Хастъ. Хельминскій. Харламовъ.

СКУЛЬПТОРЫ.

Квіатковская. Перельманъ. Ямпольскій. Беренштамъ. Беренштемъ Синайскій. Капланъ. Наумъ Аронсонъ. Габуичъ. Разумный. Мечникова. Трояновскій. Пащенко. Турченковъ.

Печатается на основаніи 139 ст. устава цензурнаго.

Несмотря на оффиціальное опроверженіе въ № 8534 „Новаго Времени“, помѣщенныхъ въ той-же газетѣ, превратныхъ свѣдѣній о Музеѣ Императорскаго Общества Поощренія Художествъ, залы коего отведены были подъ устроенную съ Высочайшаго соизволенія Ав-

стро-Венгерскую выставку, въ нѣкоторыхъ повременныхъ изданіяхъ, какъ-то: въ томъ-же самомъ „Новомъ Времени“ (№ 8559, въ „Маленькихъ письмахъ“ А. Суворина), въ „С. Петербургскихъ Вѣдомостяхъ“ (№№ 328 и 351, въ статьяхъ г. Селиванова объ Австро-Венгерской выставкѣ и о Д. В. Григоровичѣ), въ „Мірѣ Искусства“ (№ 21—22, въ ст. Б. Веніаминова „Вандалы — Музей Общества Поощренія Художествъ“) продолжаютъ появляться въ оскорбительной для учрежденія формѣ нападки на его дѣйствія. А потому признано необходимымъ напечатать нижеслѣдующее постановленіе Комитета Общества отъ 30 Октября относительно предоставленія Музейныхъ залъ подъ устройство художественно-промышленнаго отдѣла Австро-Венгерской выставки, въ виду принятыхъ ею чрезвычайно обширныхъ размѣровъ, благодаря заботливости мѣстныхъ организаціонныхъ Комитетовъ о придачѣ особой полноты всѣмъ подъотдѣламъ:

„Рѣшено: *предоставить Музей подъ художественно промышленный отдѣлъ Австро-Венгерской выставки, въ видѣ исключенія*“, причемъ подъ журналомъ этого засѣданія, безъ всякихъ оговорокъ, подписались **всѣ присутствовавшіе тамъ Члены Комитета и Кандидаты**, а именно: Принцесса Евгенія Ольденбургская, Д. Григоровичъ, П. Балашевъ, Е. Рейтернъ, Нечаевъ-Мальцевъ, Евг. Сабанѣевъ, А. Н. Бенуа, Лагоріо, С. Митусовъ, І. Китнеръ, Павелъ Марсеру, Н. Собко.

Съ подлиннымъ вѣрно: Секретарь Общества

Н. Собко.

Свѣдѣнія.

В. А. Сѣровъ, сынъ извѣстнаго композитора, родился въ Петербургѣ 7-го января 1865 года. Художественныя занятія свои онъ началъ подъ руководствомъ И. Е. Рѣпина, а затѣмъ поступилъ въ Академію Художествъ, гдѣ пробылъ до 1884 г., занимаясь у П. П. Чистякова. Сѣровъ состоитъ членомъ Товарищества Передвижниковъ (съ 1894 г.), преподавателемъ московской Школы Живописи, Зодчества и Ваянія (съ 1897 г.), и членомъ Мюнхенскаго Художественнаго общества „Secession“ (съ 1898 г.) Кромѣ того, онъ состоитъ также Членомъ Совѣта Московской художественной галлереи братьевъ П. и С. Третьяковыхъ. Въ 1898 году В. А. Сѣровъ удостоенъ званія академика.

Замѣтки.

2-го января закрылась Австро-Собко-Венгерская выставка. Открыта она была 44 дня. За это время ее посѣтило 9,146 лицъ. Входной платы выручено 7,033 р. 95 к. Въ общемъ выставка эта была какимъ то колоссальнымъ недоразумѣніемъ. Вся пресса единодушно ее выбранила. Это, конечно, еще ничего не значило-бы, еслибъ она имѣла хоть какой нибудь успѣхъ въ художественномъ мірѣ. Но „художественный міръ“ отнесся къ ней съ абсолютнымъ презрѣніемъ. Такимъ образомъ, провалъ ея объясняется исключительно низкимъ уровнемъ выставленныхъ на ней произведеній.

Въ залахъ Академіи Художествъ открыта выставка акварелистовъ. Въ самой послѣдней, темной залѣ размѣщена коллекція рисунковъ П. Соколова. Эта посмертная выставка хотя и заключаетъ въ себѣ 81 номеръ, все же собственно не полна, если принять во вниманіе ту массу превосходныхъ вещей, которыя находятся въ дворцахъ и частныхъ коллекціяхъ Петербурга. Многія изъ вещей, помѣщенныхъ на выставкѣ, были воспроизведены въ „Мірѣ Искусства“. Очень хорошо большинство рисунковъ, набросковъ и акварелей принадлежащихъ В. Кривенко. Крайне досадно, что отсутствуютъ произведенія по-

слѣдняго періода творчества художника, вечерніе пейзажи, заросшія усадьбы, табуны лошадей, которыми такъ недавно можно было любоваться на тѣхъ же акварельныхъ выставкахъ.

Все остальное, что встрѣчается на нынѣшней акварельной выставкѣ, представляетъ магазинъ эстамповъ средней руки.

ꟷ Недавно появился въ свѣтъ альманахъ „Денница". Изданъ онъ подъ редакціей П. П. Гнѣдича, К. К. Случевскаго и І. І. Ясинскаго. Выходить этотъ альманахъ будетъ по мѣрѣ накопленія матеріала, разъ или два въ годъ. Выраженная въ предисловіи къ сборнику задача его не можетъ не нравиться. Слишкомъ пріятно видѣть періодическое изданіе исключительно *литературнаго* характера. Другой вопросъ, *какъ въ данномъ случаѣ* эта задача выполнена... Геніями русская литература теперь не богата. Одно только обидно, это *внѣшность* изданія. Неужели почтенные редакторы не могли придумать, напримѣръ, болѣе изящной обложки? Перекошенное, криво напечатанное названіе Альманаха производитъ непріятное впечатлѣніе.

Еще хуже обстоитъ дѣло съ еженедѣльнымъ листкомъ „Словцо", издаваемымъ тѣмъ же кружкомъ поэтовъ. Кажется, будто это образцы шрифтовъ какой нибудь плохонькой типографіи, а никакъ не веселый, преслѣдующій летературныя задачи — „стихотворный журналъ". Вотъ подите-же. И поэты, и поклонники „чистаго искусства", — а какое отсутствіе самаго элементарнаго вкуса!

ꟷ Пресловутая картина Малявина „Смѣющіяся бабы" послана въ Парижъ на Всемірную Выставку. По этому поводу „Сынъ Отечества", газета, которую ужъ никакъ нельзя заподозрить въ „декадентствѣ", напечатала въ № 342 за 99 г. слѣдующую замѣтку:

„...Если ученикъ талантливъ, то пусть даже онъ выступитъ на конкурсъ съ работой, которая идетъ въ разрѣзъ съ традиціями академіи, пусть онъ пошелъ ложной дорогой, но онъ талантъ, и, слѣдовательно, ему надо учиться и развивать этотъ талантъ. Отчего же его товарищи, несравненно менѣе талантливые, иной разъ прямо бездарные, посылаются за границу, а онъ не получаетъ возможности закончить свое художественное образованіе?

„Я говорю о Малявинѣ. Разъ человѣкъ выступилъ съ такой вещью, которую одни признаютъ замѣчательной, другіе — ниже всякой критики, то изъ этого слѣдуетъ, что такой человѣкъ не зауряденъ, и ему нужно идти впередъ и совершенствоваться.

„И вдругъ эту картину: „Смѣющіяся бабы", которую бракуетъ академическій совѣтъ и признаетъ недостойной никакого поощренія (Малявинъ получилъ званіе художника за портретъ мальчика, а не за картину), жюри всемірной выставки въ Парижѣ беретъ для выставки 1900 г.

„Это фактъ совершившійся, но вдругъ, къ этому всему, иностранцы пріобрѣтутъ картину за границей. Недурное „усложненіе" для академіи, которая, какъ мы слышали, предлагаетъ Малявину написать новую картину къ весенней выставкѣ, чтобы „поощрить" его".

ꟷ По словамъ „Моск. Вѣд." совѣтомъ городской художественной галлереи П. и С. М. Третьяковыхъ составлена подробная опись всѣхъ художественныхъ произведеній, находящихся въ галлереѣ, о которыхъ по мѣрѣ ихъ поступленія П. М. Третьяковымъ не доводилось до свѣдѣнія Думы, списокъ картинъ изъятыхъ покойнымъ изъ галлереи, а также списокъ картинъ и рисунковъ, названія которыхъ или указанія на принадлежность автору измѣнены имъ въ послѣднее время его жизни. Среди картинъ, занесенныхъ въ упомянутую опись имѣются картины принесенныя въ даръ галлереѣ И. Е. Рѣпинымъ, В. Е. Маковскимъ, Н. Н. Ге, Н. Д. Кузнецовымъ, С. И. Мамон-

товымъ и Н. С. Голяшкинымъ. Всѣмъ этимъ лицамъ Дума выразила глубокую признательность.

▥ „La Chronique des arts“ сообщаетъ о недавно послѣдовавшей смерти скульптора Леопольда Стейнера, группа котораго „Berger et Sylvain“ находится въ Люксенбургскомъ музеѣ. Другая работа его служитъ украшеніемъ парижскаго сквера Гамбетты. Послѣднимъ трудомъ покойнаго была одна изъ статуй, предназначенныхъ для установки на строющемся мосту Александра III.

▥ Художественный ежемѣсячный органъ вѣнскихъ „сецессіонистовъ“ „Ver Sacrum“ извѣщаетъ своихъ подписчиковъ о значительныхъ перемѣнахъ, предпринятыхъ въ видахъ улучшенія изданія. Дирекція „Ver Sacrum“, отказываясь отъ болѣе широкаго распространенія своего журнала въ публикѣ, рѣшила совершенно изъять его изъ продажи.

Въ своемъ обновленномъ видѣ журналъ будетъ выходить два раза въ мѣсяцъ и предназначается исключительно для разсылки членамъ ассоціаціи художниковъ. Постороннимъ же подписчикамъ будетъ предоставлено всего 300 экземпляровъ. Мѣра эта, по словамъ редакціи, вызывается желаніемъ достигнуть по возможности наивысшаго совершенства въ передачѣ оригиналовъ съ помощью болѣе изысканныхъ способовъ репродукціи, допускающихъ, какъ извѣстно, лишь ограниченное число хорошихъ оттисковъ.

▥ На собраніи членовъ салона Champ de Mars, состоявшемся въ декабрѣ прошлаго года подъ предсѣдательствомъ Каролюса Дюрана, постановлено, въ виду предстоящей всемірной выставки, не открывать нынѣшней весной ежегоднаго салона.

▥ Президентомъ Мюнхенскаго художественнаго Общества „Сецессіонъ“ (Secession) вмѣсто переселившагося въ Карлсруэ художника Л. Дилля избранъ профессоръ Фрицъ фонъ Уде.

▥ Изданіе нѣмецкаго художественнаго журнала „Pan“ прекращается.

▥ Извѣстный нѣмецкій художникъ Тома (Hans Thoma) назначенъ директоромъ Великогерцогскаго художественнаго Музея въ Карлсруэ.

▥ 7/19 Января скончался на 81 году жизни Джонъ Рескинъ. Въ Россіи имя этого знаменитаго писателя стало извѣстно лишь за самое послѣднее время, да и то русская публика знаетъ его главнымъ образомъ какъ соціальнаго реформатора, близкаго по направленію своему къ Льву Толстому, а не какъ одного изъ выдающихся художественныхъ критиковъ. Оно и понятно. Рескинъ замѣчателенъ тѣмъ, что еще въ 40-хъ годахъ, въ книгѣ своей о современныхъ англійскихъ художникахъ, выяснилъ значеніе англійскаго пейзажа и главнаго его представителя Тернера (1775—1851), далѣе, заступился въ 50-хъ годахъ за такъ называемое братство прерафаэлитовъ (Pre-Raphaelite Brotterhood), первыми членами котораго были Гольманъ Гентъ, Росетти и Миллэсъ, и наконецъ, въ цѣломъ рядѣ художественно-литературныхъ изслѣдованіяхъ отмѣтилъ красоту готики, глубокое эстетическое значеніе итальянскаго искусства эпохи ранняго Возрожденія и не побоялся указать на Микель-Анджело, какъ на родоначальника вычурнаго и тяжелаго стиля „барокко“.

Все это было давно, 40 лѣтъ тому назадъ. Въ значеніи Тернера едва-ли кто нибудь теперь сомнѣвается; доказывать прелесть итальянскаго искусства эпохи Тречento и Кватроченто — теперь просто смѣшно, а англійскіе прерафаэлиты сошли въ могилу, сказавъ свое слово и выдвинувъ цѣлый рядъ замѣчательныхъ художниковъ и великихъ произведеній искусства. Едва-ли это кто-нибудь теперь будетъ оспаривать.

Но это все на западѣ... У насъ же о Тернерѣ, кажется, и не слыхали, объ искус-

ствѣ среднихъ вѣковъ и эпохи ранняго Ренессанса наши „критики“, на страницахъ „литературнаго“ журнала „для самообразованія“, отзываются какъ о „мертвыхъ побрякушкахъ“. Что же касается до давно умершихъ англійскихъ „прерафаэлитовъ“, то, по компетентному мнѣнію нашего извѣстнаго драматурга-интервьюера, теперь въ модѣ ими увлекаться въ гостиныхъ „de la haute gomme“.

Изъ этого ясно, что вся художественно-критическая сторона дѣятельности великаго англійскаго писателя не можетъ не быть чуждой русской публикѣ, умѣющей, пожалуй, цѣнить Рескина за то, что онъ ненавидѣлъ „фабрику“ и совѣтовалъ любить низшую братію. Странно подумать, что покойный Григоровичъ еще въ 1862 году писалъ сочувственныя строки о Тернерѣ, и о прерафаэлитахъ.

Отлагая болѣе обстоятельную оцѣнку творчества Рескина до ближайшаго будущаго, отмѣтимъ, что избранныя мѣста изъ его сочиненій помѣщались въ 90-хъ годахъ въ „Сѣверномъ Вѣстникѣ“ и въ „Вѣстникѣ Иностранной Литературы“. Лекціи его объ искусствѣ, читанныя имъ 1870 году въ Оксфордѣ, только что переведены на русскій языкъ и изданы отдѣльной книгой.

Предполагаемое содержаніе № 3—4 журн. „Міръ Искусства“: А. Фуртвенгль, „Художественныя хранилища“. (Окончаніе). — Д. Мережковскій, „Л. Толстой и Достоевскій“. — П. Гнѣдичъ, „Новыя вѣянія въ театральномъ дѣлѣ“. — Ларошъ, „Далиборъ“. — Фр. Нитче, „Р. Вагнеръ въ Байрейтѣ“.

Художественный отдѣлъ будетъ посвященъ произведеніямъ М. Нестерова.

Въ редакцію поступили слѣдующія изданія:

1. *Руководство къ сценическому гриму* (съ 115 рис.), составилъ А. Воскресенскій. СПБ. 1899.

2. *Маска и письмо А. С. Пушкина*, хранящ. въ Библ. Имп. Юрьевскаго Унив. (съ 5 снимками). Юрьевъ. 1899.

3. *Орд. проф. Е. В. Пѣтуховъ.* Два года изъ жизни А. С. Пушкина (1824—1826). Пушкинъ въ с. Михайловскомъ. Рѣчь въ торжеств. Собр. Имп. Юрьевскаго Университета. Юрьевъ. 1899.

4. *Каталогъ изданій музыкальной торговли* Вас. Бессель и К°. СПБ. и Москва 1899.

5. *Отчетъ Перваго Дамскаго Художеств. Кружка* за сезонъ 1898—99 г., читанный въ Общемъ Собр. членовъ 10-мая 1899 г. СПБ. 1899.

6. *Сочиненія А. Лугового.* Томъ IV. Романы, повѣсти, разсказы. СПБ. 1900 г., изд. М. М. Стасюлевича. Ц. 2 руб.

7. *В. Д. Коргановъ.* Музыкальное Образованіе въ Россіи (проектъ реформъ), съ приложеніемъ Устава Вѣнской Консерваторіи. СПБ.

8. *Въ Двѣнадцатомъ году.* Либретто оперы въ 4-хъ дѣйствіяхъ съ прологомъ. Музыка В. С. Калинникова. Москва. 1900.

9. *Мечты и Думы.* Ивана Коневскаго. СПБ. 1900.

10. *А. К. Ержемскій.* Самоучитель фотографіи. 2-ое дополненное изданіе СПБ. 1899.

11. *Исторія Русской Словесности.* П. Н. Полевого. I-й выпускъ. Изданіе А. Ф. Маркса. СПБ. 1900.

12. *М. Г. Сыркинъ.* Пластическія искусства. СПБ. 1900.

13. *А. Чеховъ.* Разсказы. СПБ. 1900. А. Ф. Маркса. Ц. 1 р. 50 к.

14. *Р. Мутеръ.* Исторія живописи въ XIX в. Выпускъ III. СПБ. 1890. Изд. Т-ва „Знаніе“.

Издатель-Редакторъ **С. П. Дягилевъ.**

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1900 годъ (2-й годъ изданія)

НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЪ

„МІРЪ ИСКУССТВА"

Журналъ будетъ состоять изъ отдѣловъ: 1) художественнаго и художественно-промышленнаго, 2) литературнаго и 3) художественной хроники.

Вновь вводимый **литературный отдѣлъ** посвящается вопросамъ литературной и художественной критики. Въ немъ будутъ, между прочимъ, помѣщены статьи:

Д. Мережковскаго — «Толстой и Достоевскій» (критическое изслѣдованіе, печатаніе котораго будетъ продолжаться въ теченіе всего года).
Кн. А. Урусова — «Гёте и Пушкинъ» (рефератъ, читанный въ Московскомъ Литературно-Артистическомъ кружкѣ).
Г. Лароша — рядъ статей о русской духовной музыкѣ.
Ф. Нитче — «Вагнеръ въ Байрейтѣ».
Александра Бенуа — рядъ отдѣльныхъ главъ изъ новаго труда «Исторія русской живописи въ XIX вѣкѣ» и пр.

Въ художественномъ отдѣлѣ спеціальные номера посвящаются произведеніямъ русскихъ художниковъ: **В. Сѣрова, М. Нестерова,** гр. **Ѳ. Сологуба, М. Якунчиковой, Александра Бенуа** и др.

Отдѣльные номера будутъ посвящены также выставкамъ: **Парижской, Передвижной, Академической** и др.

Художественная хроника будетъ слѣдить за всѣми событіями художественной жизни Россіи и Запада, давать обзоры выставокъ, отчеты о музыкальныхъ собраніяхъ, разборъ новыхъ художественныхъ изданій и проч.

Журналъ будетъ выходить два раза въ мѣсяцъ (24 номера въ годъ) тетрадями in 4° съ рисунками въ текстѣ и съ приложеніемъ на отдѣльныхъ листахъ фототипій, хромолитографій, офортовъ и оригинальныхъ литографій.

Автотипіи изготовляются у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ, фототипіи у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ, хромоцинкографіи у **А. И. Мамонтова** въ Москвѣ.

Подписная цѣна съ доставкой:

	На годъ.	На ½ года.
Въ С.-Петербургѣ	10 руб.	5 руб.
Съ пересылкой иногороднимъ	12 »	6 »
» » за границу	14 »	7 »

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ ВО ВСѢХЪ КНИЖНЫХЪ МАГАЗИНАХЪ.

Главная контора журнала находится при книжномъ магазинѣ товарищества **М. О. Вольфъ** *(Спб., Гостиный Дворъ, № 18, Москва, Кузнецкій Мостъ, 12).*

Цѣна №№ 1—2 — 1 р. 20 коп., съ перес. 1 р. 50 к.

Издатель-Редакторъ ***С. П. Дягилевъ.***

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ. 27-го января 1900 г.

Типографія Эд. Гоппе, Вознесенскій пр. № 53.

Литературный отдѣлъ.



Левъ Толстой и Достоевскій

Д. Мережковскаго.

(Продолженіе).

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Л. ТОЛСТОЙ И ДОСТОЕВСКІЙ, КАКЪ ЛЮДИ.

I.

У обоихъ, въ особенности у Л. Толстого, произведенія такъ связаны съ жизнью и съ личностью писателя, что нельзя говорить объ одномъ безъ другого: прежде, чѣмъ изучать Достоевскаго и Л. Толстого, какъ художниковъ, мыслителей, проповѣдниковъ, надо знать, что это за люди.

Въ русскомъ обществѣ, отчасти и въ критикѣ, утвердилось мнѣніе, что въ концѣ семидесятыхъ, въ началѣ восьмидесятыхъ годовъ со Л. Толстымъ произошелъ глубокій нравственный и религіозный переворотъ, который въ корнѣ измѣнилъ не только всю его личную жизнь, но и умственную, и писательскую дѣятельность, какъ-бы переломилъ его существованіе на двѣ половины: въ первой онъ—только великій писатель, можетъ быть и великій человѣкъ, но всетаки человѣкъ отъ міра сего, съ человѣческими и даже русскими страстями, скорбями, сомнѣніями, слабостями; во второй половинѣ — онъ выходитъ изъ всѣхъ условій историческаго быта и культуры: одни говорятъ, что это — христіанскій подвижникъ, другіе—безбожникъ, третьи — фанатикъ, четвертые — мудрецъ, достигшій высшаго нравственнаго просвѣтлѣнія, какъ Сократъ, Будда или Конфуцій, основатель новой религіи.

Самъ Л. Толстой въ своей *Исповѣди*, написанной въ 1879 году, подтверждаетъ и какъ-бы даже подчеркиваетъ единственность, безповоротность и окончательность этого своего религіознаго перерожденія:

„Пять лѣтъ тому назадъ со мною стало случаться что-то очень странное: на меня стали находить минуты сначала недоумѣнія, остановки жизни, какъ будто я не зналъ, какъ мнѣ жить, что мнѣ дѣлать. — Эти остановки жизни всегда выражались одинакими вопросами: зачѣмъ? ну, а потомъ? — Я будто жилъ-жилъ, шелъ-шелъ, и пришелъ къ пропасти, я ясно увидалъ, что впереди ничего нѣтъ, кромѣ погибели.— Я всѣми силами стремился прочь отъ жизни. — И вотъ я, счастливый человѣкъ, пряталъ отъ себя шнурокъ, чтобы не повѣситься на перекладинѣ

между шкапами въ своей комнатѣ, гдѣ я каждый вечеръ бывалъ одинъ, раздѣваясь, и пересталъ ходить съ ружьемъ на охоту, чтобы не соблазниться слишкомъ легкимъ способомъ избавленія себя отъ жизни".

Отъ этого отчаянія, отъ самоубійства, спасло его — какъ онъ полагаетъ — сближеніе съ простыми, вѣрующими людьми, съ рабочимъ народомъ:

„Я жилъ такъ — т. е. въ общеніи съ народомъ — года два, и со мной случился переворотъ. Со мной случилось то, что жизнь нашего круга — богатыхъ, ученыхъ — не только опротивѣла мнѣ, но потеряла всякій смыслъ. Всѣ наши дѣйствія, разсужденія, наука, искусства — все это предстало мнѣ въ новомъ значеніи. Я понялъ, что все это — одно баловство, что искать смысла въ этомъ нельзя".

„Я возненавидѣлъ себя и я призналъ истину. Теперь мнѣ все ясно стало".

Самый безхитростный, а потому и самый драгоцѣнный, достойный наибольшаго довѣрія изъ жизнеописателей Л. Толстого, братъ его жены, С. А. Берсъ въ своихъ „Воспоминаніяхъ" тоже говоритъ объ этомъ „переворотѣ" 80-хъ годовъ, который будто-бы „измѣнилъ всю умственную дѣятельность и внѣшнюю жизнь Льва Николаевича".

„Перемѣна всей его личности, происшедшая за послѣднее десятилѣтіе, въ настоящемъ смыслѣ *полная* и *коренная*. Измѣнилась не только его жизнь и отношеніе ко всѣмъ людямъ и ко всему живому, но измѣнилась и вся мыслительная его дѣятельность. *Весь Левъ Николаевичъ сдѣлался олицетворенною идеею любви къ ближнему*".

Столь-же опредѣленно свидѣтельство жены его, графини Софьи Андреевны Толстой:

„Если бы ты зналъ и слышалъ теперь Лёвочку! — писала она брату въ началѣ 1881 года. — Онъ много измѣнился. Онъ сталъ христіанинъ самый искренній и твердый".

Трудно было-бы усумниться въ столь сильныхъ и достовѣрныхъ свидѣтельствахъ, если бы у насъ не было источника еще болѣе достовѣрнаго — собственныхъ художественныхъ произведеній Л. Толстого, которыя въ сущности, отъ перваго до послѣдняго, ничто иное, какъ одинъ огромный пятидесятилѣтній дневникъ, одна безконечно-подробная „исповѣдь". Въ литературѣ всѣхъ вѣковъ и народовъ едва-ли найдется другой писатель, который обнажалъ-бы самую частную, личную, иногда щекотливую сторону жизни своей съ такою великодушною или беззастѣнчивою откровенностью, какъ Толстой. Онъ, кажется сказалъ намъ о себѣ все, что только имѣлъ сказать, и мы о немъ знаемъ все, что онъ самъ знаетъ о себѣ.

Къ этой-то художественной и, слѣдовательно, непреднамѣренной, непроизвольной исповѣди нельзя не обратиться, рѣшая вопросъ о дѣйствительномъ значеніи религіознаго переворота, происшедшаго въ немъ въ пятидесятые, т. е. уже въ предстарческіе годы его жизни.

Въ первомъ произведеніи своемъ, въ „Дѣтствѣ, Отрочествѣ и Юности", книгѣ, написанной двадцатилѣтнимъ юношей, разсказываетъ онъ свои еще свѣжія воспоминанія изъ четырнадцати — или пятнадцатилѣтняго возраста.

„Въ продолженіи года, во время котораго я велъ уединенную, сосредоточенную въ самомъ себѣ, моральную жизнь, всѣ отвлеченные вопросы о назначеніи человѣка, о будущей жизни, о безсмертіи души уже представились мнѣ; и дѣтскій слабый умъ мой со всѣмъ жаромъ неопытности старался уяснить тѣ вопросы, предложеніе которыхъ составляетъ высшую ступень, до которой можетъ достигать умъ человѣка".

Однажды весеннимъ утромъ, помогая слугѣ Николаю выставлять рамы на окнахъ, почувствовалъ онъ внезапную радость и умиленіе христіанскаго самопожертвованія:

„Мнѣ хотѣлось измучиться, оказывая эту услугу Николаю. — „Какъ дуренъ я былъ

прежде, какъ я могъ-бы и могу быть хорошъ и счастливъ въ будущемъ!" — говорилъ я самъ себѣ; — „надо скорѣй, скорѣй, сію-же минуту сдѣлаться другимъ человѣкомъ и начать жить иначе".

Исправить все человѣчество, уничтожить всѣ пороки и несчастія людскія—стало ему казаться „удобоисполнимою вещью." И онъ рѣшилъ „написать себѣ на всю жизнь росписаніе своихъ обязанностей и занятій, изложить на бумагѣ цѣль своей жизни и правила, по которымъ всегда уже не отступая дѣйствовать". Онъ тотчасъ пошелъ къ себѣ наверхъ, досталъ листъ писчей бумаги, разлиновалъ ее и раздѣливъ обязанности на три рода, на обязанности къ самому себѣ, къ ближнимъ и къ Богу, началъ записывать.

Съ грустною, почти жуткою и все-таки слишкомъ поверхностною насмѣшкою, какъ будто не подозрѣвая всей глубины и болѣзненности того, что съ нимъ происходило, разсказываетъ онъ свои тогдашнія, по выраженію апостола Іакова, *„двоящіяся"* мысли. Получается странное впечатлѣніе: какъ-будто въ немъ — два сердца, два человѣка. Одинъ вслѣдствіе христіанскихъ мыслей о смерти, чтобы пріучить себя къ страданію, „не смотря на страшную боль, держалъ по пяти минутъ въ вытянутыхъ рукахъ лексиконы Татищева, или уходилъ въ чуланъ и веревкой стегалъ себя по голой спинѣ такъ больно", что слезы невольно выступали на глазахъ; другой, вслѣдствіе тѣхъ-же мыслей о смерти, вспомнивъ вдругъ, что смерть ожидаетъ его каждый часъ, каждую минуту, рѣшалъ бросить уроки и дня три „занимался только тѣмъ, что, лежа на постели, наслаждался чтеніемъ какого-нибудь романа и ѣдою пряниковъ съ кроновскимъ медомъ, которые покупалъ на послѣдніе гроши". Одинъ Левъ Толстой, сознательный, добрый и слабый, смиряется, кается, питаетъ отвращеніе къ себѣ, къ своей порочности; другой безсознательный, злой и сильный, „воображаетъ себя великимъ человѣкомъ, открывающимъ для блага всего человѣчества новыя истины и съ гордымъ сознаніемъ своего достоинства смотритъ на остальныхъ смертныхъ", находя особое, утонченное, какъ бы сладострастное наслажденіе гордости даже въ отвращеніи къ себѣ, въ самоуничиженіи, самобичеваніи.

Разсказывая объ этихъ отроческихъ мысляхъ своихъ, приходитъ онъ къ заключенію, что въ основѣ ихъ было четыре чувства: первое — „любовь къ воображаемой женщинѣ, т. е. сладострастіе плоти, второе — „любовь любви" людской, т. е. гордость, сладострастіе духа, третье — „надежда на необыкновенное тщеславное счастіе, — такая сильная и твердая, что она переходила въ сумасшествіе, — четвертое—отвращеніе къ самому себѣ и раскаяніе.

Но, въ сущности, это—не четыре, а только два чувства, ибо первыя три соединяются въ одно — въ любовь къ себѣ, къ своему *тѣлу*, къ своей *тѣлесной* жизни или къ своему *Я*, а второе—отвращеніе, ненависть къ себѣ,—не любовь къ другимъ или къ Богу, а именно *только* ненависть къ себѣ. И здѣсь, и тамъ первая основа и соединеніе двухъ столь повидимому противоположныхъ чувствъ есть или до крайней степени утверждаемое *Я* или до крайней степени отрицаемое. Все начинается и все кончается въ *Я*; ни любовь, ни ненависть не могутъ разорвать этого круга.

И вотъ вопросъ: какой-же изъ двухъ перемежающихся, сливающихся Львовъ Николаевичей Толстыхъ — наиболѣе истинный, искренній, вѣчный: тотъ-ли, кто стегаетъ себя по голой спинѣ аскетическою веревкой, или тотъ, кто ѣстъ эпикурейскіе пряники съ кроновскимъ медомъ, баюкая себя мыслью о смерти, о томъ, что все подъ солнцемъ суета суетъ и томленіе духа, что лучше псу

живому, нежели мертвому льву? Тотъ-ли, кто любитъ, или тотъ, кто ненавидитъ себя? — всѣ свои мысли, чувства, желанія начинаетъ по-христіански, или кто кончаетъ ихъ по-язычески? Или, можетъ быть, наконецъ, — и это было-бы для него самое страшное, — оба они одинаково искренніе, одинаково истинные, одинаково вѣчные?

Во всякомъ случаѣ, онъ судитъ себя и свои отроческія мысли, которыя называетъ своими „умствованіями“, въ этомъ первомъ произведеніи съ такою строгостью и честностью, съ какими впослѣдствіи уже никогда не судилъ себя даже на знаменитыхъ, столь жгуче-покаянныхъ и самобичующихъ страницахъ *Исповѣди*.

„Изъ всего этого тяжелаго моральнаго труда я не вынесъ ничего, кромѣ изворотливости ума, ослабившей во мнѣ силу воли, и привычки къ постоянному моральному анализу, уничтожавшей свѣжесть чувства и ясность разсудка. — Склонность моя къ отвлеченнымъ размышленіямъ до такой степени неестественно развила во мнѣ сознаніе, что часто, начиная думать о самой простой вещи, я впадалъ въ безвыходный кругъ анализа своихъ мыслей, я не думалъ уже о вопросѣ, занимавшемъ меня, а думалъ о томъ, о чемъ я думалъ. Спрашивая себя: о чемъ я думаю? — я отвѣчалъ: Я думаю, о чемъ я думаю. А теперь о чемъ я думаю? Я думаю что я думаю, о чемъ я думаю, и такъ далѣе. Умъ за разумъ заходилъ“.

По поводу первой неудачи съ „Правилами жизни“, когда, желая разлиновать бумагу и употребивъ вмѣсто не нашедшейся линейки латинскій лексиконъ, онъ размазалъ чернила въ продолговатую лужу, съ грустью замѣчаетъ онъ:

„Зачѣмъ все такъ прекрасно, ясно у меня въ душѣ и такъ безобразно выходитъ на бумагѣ и вообще въ жизни, когда я хочу примѣнять къ ней что-нибудь изъ того, что думаю?“

Но, можетъ быть, это — лишь безпомощность дѣтскаго ума и дѣтской совѣсти, которая пройдетъ съ годами, когда явится полное сознаніе и возмужалость духа? Едва-ли такъ. По крайней мѣрѣ онъ уже и тогда, какъ писалъ „Дѣтство и Отрочество“ двадцатичетырехлѣтнимъ юношей, сознавалъ, что эта дѣтскость его не зависитъ отъ возраста и что неизгладимый слѣдъ ея останется въ немъ на всю жизнь:

„Я убѣжденъ въ томъ, что если мнѣ суждено прожить до глубокой старости и разсказъ мой догонитъ мой возрастъ, я старикомъ семидесяти лѣтъ буду точно такъ-же невозможно ребячески мечтать, какъ и теперь“.

Въ этихъ простыхъ и спокойныхъ словахъ не больше-ли христіанскаго смиренія, — если ужъ вообще говорить о христіанскомъ смиреніи Л. Толстого, — чѣмъ во всѣхъ его послѣдующихъ, столь громкихъ и страстныхъ, покаянныхъ исповѣдяхъ? Не легче-ли сказать о себѣ, предъ лицомъ всего міра, какъ онъ впослѣдствіи говорилъ: „я — паразитъ, я — вошь, я — блудникъ, воръ и убійца“, чѣмъ въ тишинѣ совѣсти признать дѣйствительную мѣру силъ своихъ: я до сихъ поръ такой-же ребенокъ въ моихъ старческихъ мысляхъ, какъ и въ моихъ отроческихъ умствованіяхъ; несмотря на всю безпредѣльную силу заключеннаго во мнѣ художественнаго генія, я — въ моихъ исканіяхъ Бога — не вождь, не пророкъ, не основатель новой религіи, а такой-же слабый, заблудившійся, болѣзненно раздвоенный человѣкъ, какъ всѣ люди моего времени.

„Утро Помѣщика“ — въ хронологическомъ порядкѣ произведеній Л. Толстого, который вполнѣ соотвѣтствуетъ дѣйствительному порядку жизни его, есть какъ-бы слѣдующая глава, продолженіе огромнаго дневника его. Князь Дмитрій Нехлюдовъ — никто иной, какъ Николай Иртеньевъ, герой „Дѣтства, Отрочества и Юности“ вышедшій изъ университета,

гдѣ, не кончивъ курса, онъ понялъ тщету всѣхъ человѣческихъ знаній, и поселившійся въ деревнѣ помѣщикомъ, чтобы помогать простому народу. Въ Нехлюдовѣ совершается такой-же нравственно-религіозный переворотъ, какъ въ Иртеньевѣ:

„....Глупость все то, что я зналъ, чему вѣрилъ и что любилъ,—говоритъ онъ самъ себѣ.—Любовь, самопожертвованіе—вотъ одно истинное, независимое отъ случая счастіе".

Дѣйствительность, однако, не удовлетворяетъ его. „Гдѣ эти мечты?—думаетъ онъ,—вотъ уже больше года, что я ищу счастія на этой дорогѣ, и что-жъ я нашелъ? Правда, иногда я чувствую, что могу быть довольнымъ собою, но это какое-то *сухое, разумное довольство*".

Нехлюдовъ убѣждается, что, несмотря на все свое желаніе, онъ не умѣетъ дѣлать добро людямъ. И мужики выказываютъ недовѣріе къ христіанскимъ чувствамъ барина. Единственный выводъ изъ этого неудачнаго и въ сущности ребяческаго опыта соединить помѣщичьи добродѣтели съ евангельскими—болѣзненно-безплодная зависть къ молодому крестьянину Илюшкѣ,—даже не къ духовной, а только къ тѣлесной силѣ его, здоровью, свѣжести, безмятежному сну его мысли и совѣсти.

Изъ жизнеописанія Толстого мы знаемъ, что послѣ неудачнаго нехлюдовскаго опыта съ ясно-полянскими мужиками, разочаровавшись въ своихъ помѣщичьихъ способностяхъ, онъ покинулъ деревню и уѣхалъ на Кавказъ, гдѣ поступилъ юнкеромъ въ артиллерію, увлекаемый романтическими мечтами о военной славѣ и о прелестяхъ первобытной жизни горцевъ, подобно герою „Казаковъ" Оленину.

Такъ-же, какъ Иртеньевъ и Нехлюдовъ, Оленинъ сознаетъ себя безгранично-свободнымъ. Это особенная русская свобода молодого богатаго барина сороковыхъ годовъ, для котораго нѣтъ никакихъ „ни физическихъ, ни моральныхъ оковъ; онъ все могъ сдѣлать, и ничего ему не нужно было и ничто его не связывало. У него не было ни семьи, ни отечества, ни вѣры, ни нужды. Онъ ни во что не вѣрилъ и ничего не признавалъ. *Онъ любилъ* до сихъ поръ *только себя одного* и не могъ не любить, потому что ждалъ отъ себя одного хорошаго и не успѣлъ еще разочароваться въ самомъ себѣ".

Но хотя онъ ни во что не вѣритъ и ничего не признаетъ, хотя онъ любитъ только себя простодушною, дѣтски-циническою любовью, этотъ недоучившійся студентъ, юнкеръ артиллеріи уже противополагаетъ свои „философскія открытія", свое опрощеніе среди станичныхъ казаковъ — культурной жизни всего человѣчества.

„Ему ясна казалась та ложь, въ которой онъ жилъ прежде и которая уже и тамъ возмущала его, а теперь стала ему невыразимо гадка и смѣшна".

„Какъ вы мнѣ гадки и жалки! — пишетъ онъ своимъ московскимъ пріятелямъ,—вы не знаете, что такое счастіе и что такое жизнь! Надо разъ испытать жизнь во всей ея безискусственной красотѣ. Надо видѣть и понимать, что я каждый день вижу передъ собой: вѣчные, неприступные снѣга горъ и величавую женщину въ той первобытной красотѣ, въ которой должна была выйти первая женщина изъ рукъ своего Творца, и тогда ясно станетъ, кто себя губитъ, кто живетъ въ правдѣ или во лжи, вы или я. Коли бы вы знали, какъ мнѣ мерзки и жалки вы въ вашемъ обольщеніи!"

„Люди живутъ, какъ живетъ природа; умираютъ, родятся, совокупляются, опять родятся, дерутся, пьютъ, ѣдятъ, радуются и опять умираютъ, и никакихъ условій, кромѣ тѣхъ неизмѣнныхъ, которыя положила природа солнцу, травѣ, звѣрю, дереву. Другихъ законовъ у нихъ нѣтъ... — Счастье — это быть съ природой".

Эту первобытную мудрость воплощаетъ дѣйствительный герой повѣсти, старый казакъ дядя Ерошка, одно изъ величайшихъ и совершеннѣйшихъ созданій Л. Толстого, которое даетъ возможность заглянуть въ самую темную, тайную, его собственному сознанію, можетъ быть, никогда не открывавшуюся глубину существа его. Здѣсь въ первый и, кажется, въ послѣдній разъ съ художественно-законченною, почти сознательною ясностью выступаетъ одно изъ двухъ лицъ, вѣчно спорящихъ въ немъ, — лицо всегда дѣйствующее, но мало говорящее о себѣ и еще менѣе себя сознающее. Столь знакомое, и все-таки незнакомое, до сихъ поръ не разгаданное, не освѣщенное лицо самого Л. Толстого какъ будто сквозитъ и мелькаетъ въ лицѣ этого исполина съ дѣтскими глазами, со старческими, могучими, трудовыми морщинами, съ юношескими мышцами, съ крѣпкимъ смѣшаннымъ запахомъ чихирю, водки, пороху и запекшейся крови,—въ лицѣ дяди Ерошки.

Жизнь его, такъ же, какъ жизнь полудикихъ чеченцевъ, наполнена „любовью къ свободѣ, праздности, грабежу и войнѣ". Онъ самъ говоритъ о себѣ съ простодушною гордостью: „я—молодецъ, пьяница, воръ, охотникъ... Я человѣкъ веселый, я всѣхъ люблю, я — Ерошка"!..

Это — безсознательный русскій философъ-циникъ. Онъ чувствуетъ себя столь-же безгранично-свободнымъ, какъ и русскій баринъ Оленинъ. Такъ-же ничего не признаетъ и ни во что не вѣритъ. Живетъ внѣ человѣческихъ законовъ, внѣ зла и добра. Татарскіе мулы и русскіе старовѣры-уставщики возбуждаютъ въ немъ одинаково-спокойную и презрительную насмѣшку:

„По-моему все одно. Все Богъ сдѣлалъ на радость человѣку. *Ни въ чемъ грѣха нѣтъ.* Хоть съ звѣря примѣръ возьми. Онъ и въ татарскомъ камышѣ, и въ нашемъ живетъ. Что Богъ далъ, то и лопаетъ. А наши говорятъ, что за это будемъ сковороды лизать. Я такъ думаю, что все одна фальшь... Сдохнешь, — трава выростетъ, вотъ и все"...

У него древняя, дочеловѣческая мудрость, бездонно-ясная и въ то-же время темная душа лѣсного полубога-полузвѣря,—фавна или сатира. Онъ умѣетъ быть по-своему добрымъ и нѣжнымъ. Любитъ все живое, всякую Божью тварь. И эта любовь какъ будто напоминаетъ христіанство, можетъ быть, потому, что въ послѣдней, безсознательной глубинѣ язычества есть начало будущаго поворота къ христіанству,—оргійное начало Діониса,—самоотреченія, самоуничтоженія, сліянія человѣка съ богомъ Паномъ—Отцомъ всего сущаго. Не слѣдуетъ однако забывать не только исторической, но и психологической пропасти, отдѣляющей это первое, дикое и, если можно такъ выразиться, *языческое христіанство* отъ второго, культурнаго христіанскаго сознанія. Если они и соприкасаются, то лишь такъ, какъ самыя противоположныя крайности иногда соприкасаются.

Дядя Ерошка отгоняетъ ночныхъ бабочекъ, которыя вьются надъ колыхающимся огнемъ свѣчи и попадаютъ въ него.

— Дура, дура! Куда летишь? Дура! Дура!

Онъ приподнялся и своими толстыми пальцами сталъ отгонять бабочекъ.

— Сгоришь, дурочка, вотъ сюда лети, мѣста много, приговаривалъ онъ нѣжнымъ голосомъ, стараясь своими толстыми пальцами учтиво поймать ее за крылышки и выпустить.—Сама себя губишь, а я тебя жалѣю".

Не напоминаетъ-ли въ эту минуту кроткая улыбка дяди Ерошки улыбку св. Франциска Ассизскаго? И отъ него-же пахнетъ запекшейся кровью, можетъ быть не только звѣриною, но и человѣческою, потому что на совѣсти стараго „вора"—не одно убійство. Какъ природа, онъ и милосердъ, и жестокъ въ одно и то-же время. Онъ самъ не чув-

ствуетъ и не понимаетъ этого противорѣчія. То, что впослѣдствіи раздѣлится на зло и добро, въ немъ еще слито въ первобытномъ единствѣ, въ безсознательной гармоніи.

И Оленинъ въ своемъ собственномъ сердцѣ, столь тщетно желающемъ обратиться въ христіанство, находитъ родственный откликъ этой цинической мудрости стараго язычника, дяди Ерошки. Въ тишинѣ бездыханнаго полдня, въ чащѣ южнаго лѣса, среди подавляющаго, грознаго избытка жизни, онъ вдругъ познаетъ нехристіанское отреченіе отъ себя, полузвѣрское, полубожеское сліяніе съ природой, — священную дикую мудрость фавновъ и сатировъ, кажущуюся людямъ безуміемъ, полную восторгомъ и ужасомъ, который древніе называли ужасомъ бога Пана, *бога Всего:*

„И вдругъ на Оленина нашло такое странное чувство безпричиннаго счастія и любви ко *всему*, что онъ, по старой дѣтской привычкѣ, сталъ креститься и благодарить *кого-то*".

Прислушиваясь къ жужжанію комаровъ, Оленинъ думаетъ:

„Каждый изъ нихъ такой-же особенный Дмитрій Оленинъ, какъ и я самъ".

„И ему ясно стало, что онъ нисколько не русскій дворянинъ, членъ московскаго общества, другъ и родня того-то и того-то, а просто такой-же комаръ или такой-же фазанъ или олень, какъ и тѣ, которые живутъ теперь вокругъ него:—„Такъ же какъ они, какъ дядя Ерошка, поживу, умру. И правду онъ говоритъ: только трава выростетъ".

Но и въ немъ два человѣка; и этотъ второй Оленинъ подобно Иртеньеву и Нехлюдову твердитъ все одно и то-же: „любовь, самоотверженіе! Не стоитъ жить для себя, надо жить для другихъ". И онъ пытается примирить нечеловѣческую мудрость лѣшихъ и сатировъ съ умѣренными, полезными и разумными „христіанскими" добродѣтелями. Онъ жертвуетъ своею любовью къ Марьянѣ казаку Лукашкѣ. Но ничего изъ этого не выходитъ такъ-же, какъ изъ иртеньевскихъ „правилъ жизни", изъ нехлюдовскаго помѣщичьяго христіанства.

„Я не виноватъ, что полюбилъ,—вырывается у него въ минуту отчаянія поразительное признаніе,—я спасался отъ своей любви въ самоотверженіи, я выдумывалъ себѣ радость въ любви казака Лукашки съ Марьянкой и только раздражалъ свою любовь и ревность... Я не имѣю своей воли, а чрезъ меня любитъ ее какая-то стихійная сила, весь міръ Божій, вся природа вдавливаетъ любовь эту въ мою душу и говоритъ: люби... Я писалъ прежде о своихъ новыхъ (т. е. христіанскихъ) убѣжденіяхъ. Никто не можетъ знать, какимъ трудомъ выработались они во мнѣ, съ какою радостью созналъ я ихъ и увидалъ новый открытый путь въ жизни. Дороже этихъ убѣжденій ничего во мнѣ не было... Ну... пришла любовь, и ихъ нѣтъ теперь, нѣтъ и сожалѣнія о нихъ! Даже понять, что я могъ дорожить *такимъ одностороннимъ, холоднымъ, умственнымъ настроеніемъ*, для меня трудно. Пришла красота и въ прахъ разсѣяла всю египетскую жизненную внутреннюю работу. И сожалѣнія нѣтъ о исчезнувшемъ! Самоотверженіе — все это вздоръ, дичь. Это все гордость, убѣжище отъ заслуженнаго несчастія, спасеніе отъ зависти къ чужому, счастію. Жить для другихъ, дѣлать добро! Зачѣмъ? Когда въ душѣ моей *одна любовь къ себѣ*".

Одна любовь къ себѣ—этимъ все начинается и все кончается. Любовь или ненависть къ себѣ, только къ себѣ—вотъ двѣ главныя, единственныя, то скрытыя, то явныя оси, на которыхъ все вертится, все движется въ первыхъ, можетъ быть самыхъ искреннихъ произведеніяхъ Л. Толстого.

Да и въ первыхъ-ли только?

(*Продолженіе слѣдуетъ*).

Театръ будущаго.

Художественно-общедоступный театръ въ Москвѣ.



I.

Наканунѣ новаго вѣка пульсъ нервной общественной жизни повышается. Точно передъ началомъ грандіознаго спектакля, всѣ волнуются и ждутъ чего-то свѣтлаго и отраднаго, скрытаго за таинственной занавѣсью. Умъ работаетъ лихорадочнѣе, всѣ чувства обостряются, внутренній міръ человѣка становится отзывчивѣе и воспріимчивѣе. Ощущеніе это нѣсколько похоже на то, которымъ охватывается путешественникъ, впервые подъѣзжающій къ великому городу. Все оставленное позади кажется мелкимъ, будничнымъ, все предстоящее — важнымъ и значительнымъ. Новая атмосфера охватываетъ его, и онъ, подчиняясь ей, сбрасываетъ все то̀ условное, что привезено издалека, и что не нужно здѣсь, въ странѣ новаго солнца и новаго свѣта.

Наша жизнь полна условностями. Искусство тоже полно ими. И теперь настало для него время стряхнуть съ себя все лишнее, что наросло вѣками, что мѣшаетъ ему и тормозитъ его правильное поступательное движеніе. Живопись уже сбросила съ себя академическія лохмотья, фальшивыми тогами прикрывавшія живое тѣло, и смѣло устремилось по новому пути, — быть можетъ, уклоняясь порою въ сторону, идя черезъ бурьянъ и камни, но все-таки впередъ и впередъ, къ вѣковѣчной правдѣ. Романтическая и сентиментальная фальшь еще раньше сброшена литературой. И только театръ — это безбрежное море искусствъ, гдѣ совмѣщаются и литература, и живопись, и музыка, и пластика, и зодчество, и пѣніе, и декламація, — одинъ онъ, какъ нелюбимый пасынокъ, ходитъ въ старыхъ отрепьяхъ и побирается жалкими крохами, случайно падающими къ нему отъ роскошнаго пира собратьевъ.

Подите въ театръ, — въ хорошій, образцовый драматическій театръ, сядьте въ кресла или ложу, — и просто, безо всякихъ предубѣжденій, проанализируйте все то̀, что увидите.

Человѣкъ, который принимаетъ у васъ верхнее платье, предлагаетъ вамъ листокъ бумаги, гдѣ напечатано названіе той пьесы, что сегодня дается, и списокъ тѣхъ лицъ, что составляютъ кругъ людей, выводимыхъ авторомъ. Названіе пьесы и имя автора вы уже, конечно, знаете, — но автору этого мало: онъ хочетъ непремѣнно преподнести цѣлое генеалогическое древо своихъ героевъ, предупредить о ихъ общественномъ или семейномъ положеніи, — такъ какъ, въ противномъ случаѣ, по установившемуся мнѣнію, трудно будетъ разобраться въ экспозиціи пьесы. Правда, когда вы читаете романъ или повѣсть, вы не нуждаетесь ни въ какой программѣ, и вамъ съ первыхъ строкъ становится все ясно. Вы не знаете, кто появится

въ той или другой главѣ романа, — да это и безразлично для васъ. Но въ театральномъ дѣлѣ зритель требуетъ самаго подробнаго списка паспортныхъ примѣтъ дѣйствующихъ лицъ и по этимъ примѣтамъ узнаетъ исполнителя. Чтеніе программъ совершается подъ звуки оркестра, причемъ музыкальная пьеса не имѣетъ никакого отношенія къ драматической пьесѣ. Говорятъ, когда художникъ Верещагинъ выставлялъ свои боевыя картины въ Америкѣ, у него за занавѣсью играла музыка марши. Не знаю, какъ отнеслись къ этому янки, но у насъ, помнится, подняли эту музыку на смѣхъ. Отчего-же не смѣшно играніе увертюръ изъ „Гугенотовъ" передъ гоголевской „Женитьбой"? И почему именно играетъ музыка, а не танцуютъ фанданго, или не показываютъ фокусы? У насъ принято говорить, что безъ музыки „скучно". Но вѣдь можетъ быть скучно и безъ пѣнія, и безъ живыхъ картинъ и мало-ли еще безъ чего.

Но вотъ музыка сыграна, занавѣсь поднимается. Комната изображена правильнымъ, четырехъугольникомъ. Величиною она равна хорошей танцовальной залѣ, — хотя бы представляла комнату Хлестакова, подъ лѣстницей, гдѣ подрались офицеры. Гостиная же въ помѣщичьемъ домѣ, или кабинетъ петербургскаго чиновника всегда равны по величинѣ площади въ любомъ торговомъ итальянскомъ городѣ. Мебель въ комнатѣ разставлена престранно: сидѣньями въ одну сторону — по направленію зрителей. Если изображенъ день, то въ комнатѣ оказывается гораздо свѣтлѣе, чѣмъ за окномъ на улицѣ, гдѣ свѣтитъ солнце. Если изображенъ вечеръ, то, несмотря на горящую одиноко лампу, вся комната освѣщена равномѣрно во всѣхъ углахъ, а главное изъ-подъ пола, отъ рампы. Даже если изображенъ садъ или поле, и то вся сила свѣта идетъ снизу, съ земли, и освѣщаетъ низъ подбородка, ноздри и верхнія части глазныхъ впадинъ актеровъ, что придаетъ ихъ лицамъ, когда они слишкомъ выходятъ на авансцену, удивительно комическое выраженіе. Рампа по серединѣ прерывается безобразнымъ предметомъ, мѣшающимъ смотрѣть изъ первыхъ рядовъ креселъ и напоминающимъ по своей формѣ верхъ кибитки. Въ этой кибиткѣ сидитъ человѣкъ, который обязанъ шепотомъ подсказывать актерамъ, что они должны говорить и дѣлать, такъ какъ они этого въ большинствѣ случаевъ не знаютъ. Актеры, изображающіе тѣхъ лицъ, имена и примѣты которыхъ напечатаны въ программѣ, имѣютъ видъ чрезвычайно странный, особенно женщины. Ихъ лбы, шеи и руки почти синяго цвѣта, — такъ онѣ набѣлены. Когда онѣ, представляя страсть, обнимаютъ актеровъ, сюртуки любовниковъ покрываются жирными бѣлыми пятнами неправильныхъ очертаній, напоминающихъ слѣды допотопныхъ звѣрей. Щеки ихъ, напротивъ того, густо накрашены румянами, брови выведены дугой, глаза подчернены, и губы нарисованы узелкомъ. Платье кажется только-что надѣто портнихой и не только не соотвѣтствуетъ жалованью, получаемому, согласно увѣренію афиши, мужемъ героини, и семейнымъ ея обстоятельствамъ, но и вообще не соотвѣтствуетъ ни времени года, ни настроенію дѣйствующихъ лицъ, ни здравому смыслу, наконецъ. Мужчины одѣты немного разумнѣе женщинъ, но панталоны ихъ поражаютъ свѣжестью, они усердно завиты и тоже подрумянены, нужды нѣтъ, что сидятъ, по пьесѣ, у себя дома.

Ихъ, какъ магнитъ компасную стрѣлку, привлекаетъ къ себѣ суфлерская кибитка. Гдѣ бы они ни были, лицо ихъ всегда обращено къ этой кибиткѣ. Они стараются держаться какъ можно болѣе на авансценѣ и какъ можно болѣе фасомъ въ публику. Если зритель хотя на одну минуту представитъ себѣ ту четвертую стѣну, которая отнята, для того чтобы показать интимную

сцену, совершающуюся въ этой комнатѣ, его поразитъ безсмысленность обращеній къ этой стѣнѣ, какія-то подмигиванія въ ея сторону. Никто не разговариваетъ, стоя другъ передъ другомъ, какъ это бываетъ въ жизни,— всѣ поворачиваются профилемъ другъ къ другу и опять смотрятъ въ ту-же таинственную стѣну. И чѣмъ бездарнѣе, чѣмъ рутиннѣе актеръ, тѣмъ болѣе онъ поворачивается къ зрительной залѣ, тѣмъ больше онъ говоритъ въ публику, тѣмъ усиленнѣе онъ подмигиваетъ. Если вы посмотрите на игру нашихъ артистовъ изъ-за кулисъ, черезъ отворенную дверь, или въ пролетъ между намалеванными деревьями, изображающими садъ, вамъ покажется, что передъ вами сумасшедшіе. Вѣдь не можетъ же здравомыслящій человѣкъ стоять лицомъ въ глухую стѣну, а молоденькая дѣвушка отбѣгать отъ него каждую минуту по стѣнкѣ и снова къ нему возвращаться, поглядывая то на него, то на стѣну? А между тѣмъ публика это видитъ и считаетъ это вполнѣ естественнымъ и нормальнымъ.

Если сказать объ этомъ старому театралу, онъ возразитъ, что это мелочь, что дѣло не въ этихъ условностяхъ, а въ томъ, чтобы хорошо играли. Но хорошо играть — значитъ играть правдиво, передавать въ художественныхъ образахъ жизнь. Какъ же можно передавать ее правдиво, если вы навязываете исполнителю всевозможныя условности и заставляете имъ подчиняться? Съ самаго выхода онъ уже связанъ условностями. Двери въ обыкновенныхъ жилыхъ квартирахъ бываютъ настежъ открыты,—на сценѣ онѣ въ большинствѣ случаевъ приперты. Артистъ не берется за ручку двери, потому что нерѣдко она нарисована, а просто отворяетъ руками обѣ половинки, которыя послѣ его входа захлопываются невидимой силой. Иногда артиста зрители встрѣчаютъ аплодисментами, и онъ совершенно упускаетъ изъ виду то обстоятельство, что на сценѣ не актеръ Бурдюкъ-Кокшайскій, а Иванъ Ивановичъ. Этотъ Иванъ Ивановичъ долженъ у хозяйки поцѣловать руку, а не кланяться въ пустую стѣну: по крайней мѣрѣ, рѣшительно не имѣлъ этого въ виду авторъ. Впечатлительный, нервный зритель, и тѣмъ паче нервный актеръ, будетъ раздраженъ такимъ пріемомъ, который сдѣлалъ нежелательный для него перерывъ и испортилъ настроеніе.

Какое настроеніе мыслимо у актера, когда онъ слышитъ подсказыванье изъ будки, когда каждое его слово, которому надлежитъ вырваться изъ души, сначала выходитъ изъ суфлерской дыры, а потомъ уже механически имъ повторяется? Будка — величайшее несчастіе нашей сцены, будка помогаетъ только распущенности артистовъ, деморализируетъ ихъ. Наши слабохарактерные режиссеры поддерживаютъ это возмутительное учрежденіе, и не требуютъ отъ артистовъ, чтобъ на генеральной репетиціи ея не было. Тамъ, на спектаклѣ, пусть гдѣ-нибудь незамѣтно помѣстится суфлеръ, на случай недоразумѣнія или остановки, но на генеральной репетиціи его быть не должно. Посмотрите на наши первыя представленія, даже на образцовыхъ сценахъ. Въ Александринскомъ театрѣ и даже въ Маломъ въ Москвѣ зачастую на первомъ представленіи суфлера слышнѣе, чѣмъ артистовъ. Это отвратительно, и это одно не даетъ возможности сосредоточиться исполнителю на роли.

II.

Можно было бы безъ конца говорить объ условностяхъ сцены, о томъ, какъ дико понимается актерами „монологъ“, какъ они путаютъ это понятіе съ понятіемъ о рапортѣ; какъ традиціи сцены заставляютъ ingénue вѣчно улыбаться и прыгать, а отца семейства надѣвать на себя сѣдой парикъ, такъ какъ отцы должны быть несомнѣнно сѣдыми; какъ со-

ставилось правило, что жаркую тираду надо читать непремѣнно стоя, а не сидя, что нельзя говорить спиной къ публикѣ, и пр. и пр.

Сознаніе того, что пора все это оставить, пора сбросить всѣ ненужныя условности, начало понемногу проникать въ театральные кружки. Уже у французовъ и нѣмцевъ въ ихъ лучшихъ театрахъ стали постепенно стряхивать съ себя жалкія традиціи. Къ намъ реформа сценическаго искусства идетъ медленно, вяло, какъ-то боязливо.

Насъ нѣсколько всколыхнули мейнингенцы. Но мы уподобились Озрику, который, по словамъ принца Гамлета, видѣлъ только пузыри, лопающіеся на поверхности, а въ глубь никогда не могъ проникнуть. Мы вообразили, что задачи герцога мейнингенскаго ограничивались археологической точностью въ подборѣ бутафоріи, костюмовъ и въ компоновкѣ декорацій, и проглядѣли самое главное — то настроеніе, которое умѣлъ Кронекъ придавать каждому явленію пьесы, и которое составляло главную заслугу мейнингенцевъ. Образцовыя сцены, обладавшія средствами въ значительной мѣрѣ превосходящими тѣ суммы, которыя могъ тратить на театръ герцогъ мейнингенскій, конечно, роскошью затмили труппу Кронека. Но главная душа всего дѣла осталась недосягаемой величиною для заправилъ сцены.

Задачу эту до извѣстной степени довелось разрѣшить маленькому частному театру, пріютившемуся въ Москвѣ, въ Каретномъ ряду, подъ руководствомъ драматурга Влад. Немировича-Данченко и любителя-артиста г. Станиславскаго. Эти два имени должны быть вписаны золотыми буквами въ анналахъ русскаго театра: имъ принадлежитъ иниціатива и тотъ толчекъ, который они дали русскому современному сценическому искусству. И въ то время, когда „образцовыя" сцены коснѣли въ плѣсени рутины, прикрывая роскошными драпировками и коврами прорѣхи исполненія, Художественно-общедоступный театръ сдѣлалъ свое дѣло: указалъ сценѣ новые горизонты.

Каждому театру, идущему по новой дорогѣ, предстоитъ разрѣшеніе трехъ задачъ: 1) отречься отъ прежней рутины навсегда, безповоротно; 2) на смѣну рутинѣ внести на сцену живую жизнь, реальную, неприкрашенную, полную того настроенія, котораго желаетъ авторъ, и 3) сумѣть взять отъ реальнаго искусства то, что дѣйствительно характерно, красочно и образно,—слѣдовательно и художественно.

Всѣ три задачи очень сложны. Отречься отъ прежней рутины! Да вѣдь это значитъ — забыть все, чему учился, и начать жить сызнова. Это значитъ—надо забыть публику, авансцену, апплодисменты, уходы, забыть о своемъ желаніи во что бы то ни стало сосредоточить вниманіе на себѣ одномъ, въ ущербъ прочимъ исполнителямъ. Это значитъ—играть наряду съ первыми и выходныя роли, значитъ—учить эти роли. Это значитъ—одѣваться въ костюмъ, соотвѣтствующій изображаемому лицу, не заигрывать съ публикой, не мѣшать играть товарищамъ. А все это такія условія, съ которыми въ высшей степени трудно примириться артисту.

Вотъ главнѣйшимъ образомъ почему Художественный театръ остановился на подборѣ молодыхъ артистовъ, еще не проѣденныхъ насквозь до костей рутиной. Съ молодежью легче имѣть дѣло: она отзывчивѣе и горячѣе. Администрація театра въ этомъ не ошиблась. Когда „Чайка" А. Чехова, проваленная на образцовой сценѣ Петербурга, возбудила всеобщій восторгъ на первомъ представленіи частнаго театра, молодые артисты кидались другъ другу въ объятія, цѣловались и плакали. Мнѣ говорилъ одинъ изъ участниковъ, что нервный подъемъ былъ таковъ, что всѣ они единогласно признаютъ этотъ вечеръ лучшимъ въ ихъ сценической жизни.

Если есть у всѣхъ желаніе работать въ

новомъ направленіи и по мѣрѣ силъ служить искусству, то тутъ не можетъ уже быть вопроса о томъ, велика данная роль или мала, что ее долженъ играть актеръ такого-то оклада, а не такого-то. Всѣ работаютъ за всѣхъ, какъ муравьи въ муравейникѣ. Пусть только исполнитель чувствуетъ роль—и дѣло кончено.

Но въ этомъ „чувствованіи" и кроется вся задача. Если артистъ не чувствуетъ своей роли, не перевоплощается въ нее всѣми фибрами своего тѣла и души,—выходитъ департаментская служба, а отнюдь не художественное созданіе. Смотря на наши образцовыя сцены, вы нерѣдко видите не болѣе какъ присутственное мѣсто, гдѣ чиновники вмѣсто вицмундирныхъ фраковъ надѣли итальянскіе костюмы XVI вѣка, или перерядились мужиками, или—что еще хуже—князьями и графами, и докладываютъ свои вечерніе рапорты многоуважаемой публикѣ. Актеръ выходитъ на сцену только потому, что помощникъ режиссера ему сказалъ: „вашъ выходъ", а совсѣмъ не потому, что Чацкому надо дождаться Софьи и вынудить признанье. Отсюда вся фальшь, вся дѣланность драматическаго спектакля. До сихъ поръ драматическія представленія намъ кажутся тѣми условными, неумѣлыми жанровыми картинами, какія писали у насъ плохіе художники шестьдесятъ лѣтъ назадъ, имѣя въ виду не сказать что-нибудь свое, а просто понравиться публикѣ и получить соотвѣтствующій гонораръ.

Писатель не можетъ написать вещь, сюжетъ которой ему не ясенъ, которая не прочувствована имъ. Почему же артистъ можетъ изображать то, чего онъ не понимаетъ? Если онъ это дѣлаетъ, чтобы не лишиться жалованья, то лучше ему быть курьеромъ — это будетъ честнѣе. А у насъ сплошь и рядомъ исполнители не имѣютъ ни малѣйшаго представленія о замыслѣ автора, и часто идутъ въ разрѣзъ съ его желаніями. Попробуйте уговорить молоденькую актрису загримироваться некрасивой дѣвушкой,—она съ негодованьемъ отвергнетъ вашу просьбу. Ей это невыгодно: она хочетъ нравиться мужчинамъ, а безобразный гримъ оттолкнетъ отъ нея поклонниковъ. Попробуйте заставить ее взять рѣзкій, вульгарный тонъ, надѣть плохо сшитое платье, — поднимется цѣлая исторія. Артистки, за малымъ исключеніемъ, еще не доросли до сознанія, что такое художественная передача роли.

Тогда только мыслима правильная художественная постановка театральнаго дѣла, когда автору, а за его отсутствіемъ режиссеру, будетъ предоставлена возможность добиться того, чтобы всѣми исполнителями, до самаго послѣдняго выходного актера, была почувствована та среда, та жизнь, которая должна быть изображена въ данной пьесѣ. Все дѣло вѣдь въ томъ, чтобъ уловить характеръ и настроеніе совокупности всѣхъ лицъ вмѣстѣ для созданія настроенія всего сюжета. Задача режиссера—перевоплотить даже статистовъ въ нѣмцевъ, англичанъ, грековъ, римлянъ, рыцарей, эльфовъ. Средневѣковый рыцарь не можетъ ходить, сидѣть и говорить такъ, какъ говоритъ, ходитъ и сидитъ Маркъ Антоній или поручикъ прусскаго полка. А у насъ если выходитъ актеръ Семеновъ, такъ египетскій-ли на немъ уборъ, или венеціанскій плащъ, онъ все одинаково машетъ руками, все такъ-же стоитъ на своихъ кривыхъ ногахъ съ тощими икрами и все такъ-же говоритъ по суфлеру то, что написано въ тетрадкѣ.

III.

Вотъ это-то желательное проникновеніе ролью и чувствуется въ московскомъ Художественномъ театрѣ. Я вижу актера, быть можетъ, начинающаго, быть можетъ, наученнаго съ голоса, но дающаго мнѣ ту иллюзію, которая мнѣ нужна. И мнѣ все равно, какимъ путемъ онъ достигъ того, что трогаетъ меня за живое,

— собственнымъ умомъ или искусствомъ режиссера. Но думаю, что если бы въ немъ не было матеріала для воспринятія режиссерскихъ требованій, то ничего бы и не вышло изъ всѣхъ усилій его руководителя. Недавно въ „Русской Мысли“ одинъ театралъ заявилъ, что онъ истинную геніальность отдѣльныхъ исполнителей предпочитаетъ блестящему ансамблю Художественнаго театра. Въ примѣръ авторъ приводитъ Росси и Сальвини. Я готовъ, съ своей стороны, за этихъ двухъ трагиковъ отдать всѣ московскіе театры, въ томъ числѣ и Малый. Но вѣдь геніевъ у насъ нѣтъ, а потому не будемъ о нихъ говорить. И все-таки то, что дѣлается въ частномъ маленькомъ театрѣ, это свѣжо, хорошо, сильно и заслуживаетъ полнѣйшаго вниманія.

Репертуаръ театра гг. Немировича-Данченко и Станиславскаго мы можемъ раздѣлить на двѣ рѣзко различающіяся части: на репертуаръ пьесъ современныхъ и костюмныхъ или историческихъ. Надо сознаться, что первая категорія спектаклей несравненно интереснѣе для насъ, чѣмъ вторая, потому что въ художественномъ отношеніи стоитъ несравненно выше второй. Постановка двухъ такихъ пьесъ, какъ „Чайка“ и „Дядя Ваня“, доказала намъ, что мы имѣемъ въ лицѣ руководителей театра первоклассныхъ режиссеровъ въ лучшемъ значеніи этого слова. Простая, сѣрая, будничная жизнь чеховскихъ героевъ пріобрѣла въ ихъ постановкѣ тотъ жизненный колоритъ, которымъ она отличается въ авторскомъ текстѣ. Текстъ иллюстрированъ, но иллюстрированъ тонко, нигдѣ ни одной чертой не выходя за предѣлъ того рисунка, что намѣченъ Чеховымъ. „Театральные эффекты“ здѣсь такъ стройно слились съ жизненностью, что трудно опредѣлить, гдѣ начинается одно и гдѣ кончается другое. Какъ напримѣръ укажу на пѣніе, которое въ „Чайкѣ“ несется съ той стороны озера, то усиливаясь, то замолкая. Это не шаблонное вытье опернаго мотива за кулисами, а далекіе отзвуки пѣнія, доносимые вѣтромъ. Когда на сценѣ Александринскаго театра герой пьесы въ четвертомъ актѣ побѣжалъ стрѣляться, я помню тотъ неудержимый хохотъ, который овладѣлъ публикой; и я помню ту гнетущую, мучительную тишину, которая воцаряется въ душной залѣ театра Каретнаго ряда при уходѣ несчастнаго юноши въ свою комнату. Тутъ настроеніе вызывается не одною игрой, а совокупностью цѣлой массы условій, которыя создаютъ общую картину. Начиная съ рисунка пошловатыхъ темненькихъ обоевъ, кончая порывами вѣтра и тусклымъ освѣщеніемъ сцены, все настраиваетъ зрителя на воспринятіе выстрѣла, являющагося не неожиданностью, какъ это было въ петербургскомъ театрѣ, а неизбѣжнымъ послѣдствіемъ предыдущей драмы.

Постановка „Дяди Вани“ и „Чайки“—эра въ сценическомъ искусствѣ. Желательно было бы увидѣть на той-же сценѣ „Иванова“ — тогда явилась бы вся блестящая трилогія Чехова, выпукло отразившая въ себѣ все современное taedium vitae.

Значительно слабѣе стоитъ въ Общедоступномъ театрѣ постановка костюмныхъ пьесъ. Здѣсь иллюстрація текста слишкомъ пестра, утомительна, нерѣдко противорѣчитъ авторскому замыслу. Чувствуется желаніе во что бы то ни стало создать красивое пятно, красивую композицію, хотя бы въ ущербъ тексту. При этомъ первыя картины кажутся поставленными несравненно тщательнѣе и детальнѣе, чѣмъ слѣдующія. Особенно это замѣчается въ „Царѣ Ѳедорѣ Іоанновичѣ“ и въ „Шейлокѣ“, гдѣ послѣднія картины прямо неудачны. Точно режиссеры утомились, истощивъ всю свою энергію на первыя сцены пьесы, и кое-какъ доводятъ ее до конца.

„Междустрочная иллюстрація“ — вопросъ очень обоюдоострый. Иллюстрируя между строкъ то, что не договорено авторомъ, надо въ то-же время не уклоняться ни на іоту

отъ авторскаго замысла. Между тѣмъ постановка пира у князя Шуйскаго въ первой картинѣ „Ѳедора" является не столько иллюстраціей, сколько извращеніемъ того, что задумано Толстымъ: вмѣсто заговора мы видимъ безобразную попойку. Еще болѣе непріятное впечатлѣніе производятъ тѣ орудія пытки, которыя фигурируютъ во дворцѣ дожей въ „Шейлокѣ" и которыя только мѣшаютъ впечатлѣнію, а не помогаютъ ему. Желаніе во что бы то ни стало оригинально поставить ту или другую сцену часто идетъ не прямымъ путемъ, не путемъ серьезной вдумчивости и археологическимъ розысканій, а путемъ фантазіи. Укажу какъ на примѣръ на послѣднюю сцену „Ѳедора". У Толстого дѣло происходитъ между Архангельскимъ соборомъ и Краснымъ Крыльцомъ. Г. Станиславскій поставилъ очень плохо написанную декорацію, ни съ какой стороны не походящую на Кремль, причемъ направо поставилъ игрушечную паперть собора, а налѣво — какія-то избушки съ деревцами. Между тѣмъ вопросъ разрѣшался очень легко: стоило написать въ *натуральную величину* паперть собора, которая заняла бы всю сцену подъ угломъ съ перваго плана на второй, съ огромными входными дверьми, черезъ которыя смутно видны въ кадильномъ дыму люстры собора. Если же еще строже держаться археологической почвы, то слѣдовало дѣйствіе перенести въ крытую стеклянную галлерею, которая соединяла въ то время дворецъ съ соборомъ, и изображеніе которой сохранилось и до сихъ поръ.

Вообще слѣдуетъ замѣтить, что археологія въ Художественно-общедоступномъ театрѣ не всегда выдерживаетъ критику. Особенно подъ сомнѣніемъ костюмы. Всѣ кафтаны въ „Ѳедорѣ" принадлежатъ не XVI, а XVII вѣку; то-же слѣдуетъ сказать про головные уборы, какъ женскіе, такъ и мужскіе. Они безусловно вѣрны только по отношенію къ царствованію царя Алексѣя.

Но это, сравнительно, мелочи, — костюмы можно сшить другіе. Важенъ, повторяю, тотъ большой починъ, который сдѣланъ новымъ театромъ. Зерно брошено и дало ростки. А въ грядущемъ надо ждать роскошной жатвы.

П. Гнѣдичъ.



Р. ВАГНЕРЪ въ БАЙРЕЙТѢ.

ФРИДРИХА НИТЧЕ.

(Переводъ съ нѣмецкаго А. П. Колтяева).

Величіе извѣстнаго событія есть результатъ великаго духа тѣхъ, которые его совершаютъ, и тѣхъ, которые его переживаютъ. Само по себѣ событие лишено величія, и хотя-бы исчезли цѣлыя созвѣздія, погибли народы, основались обширныя государства и войны велись съ неслыханными силами и потерями, дуновеніе исторіи проносится мимо, черезъ все это, какъ будто-бы дѣло шло о снѣжинкѣ. Но бываетъ также, что великій человѣкъ долженъ *опустить руки*, ибо его ударъ приходится о неприступный камень; короткое, острое эхо — и все кончено. Исторія почти ничего не сообщаетъ о такихъ явленіяхъ, которыя заглохли въ самомъ началѣ. Такимъ образомъ, каждый, предвидящій извѣстное событіе, бываетъ озабоченъ тѣмъ, будутъ-ли достойны этого событія тѣ, кто его переживаетъ. На подобное соотвѣтствіе между поступкомъ и общественной воспріимчивостью бьютъ всегда, при всякомъ дѣлѣ— маломъ или большомъ; и тотъ, кто имѣетъ предложить что-нибудь обществу, долженъ хорошенько посмотрѣть, найдетъ-ли онъ лицъ, которыя поймутъ смыслъ его дѣяній. Трудно назвать великимъ дѣяніе даже великаго человѣка, если оно не нашло отзвука и безрезультатно; ибо въ тотъ моментъ, когда онъ совершилъ его, ему во всякомъ случаѣ было неясно, необходимо-ли оно именно теперь: онъ недостаточно мѣтко цѣлилъ и неудачно выбралъ время; случай получилъ власть надъ нимъ; между тѣмъ быть великимъ и имѣть инстинктъ необходимаго — это одно и то-же.

Пускай лишь тѣ сомнѣваются относительно своевременности *байрейтскаго* предпріятія, кто отрицаетъ у Вагнера чутье необходимаго. Мы же, настроенные болѣе довѣрчиво, полагаемъ, что Вагнеръ вѣритъ равно какъ въ величіе своей идеи, такъ и въ высоту духа своихъ современниковъ. Конечно, всѣ, на кого распространяется эта вѣра, должны гордиться. Но самъ маэстро намъ пояснилъ въ своей рѣчи, 22-го мая 1872 г., что такихъ лицъ немного, что его вѣра не относится ко *всѣмъ* современникамъ, даже не ко всему нѣмецкому народу, въ современной стадіи его развитія; и среди насъ въ тотъ памятный день не нашлось ни одного человѣка, который могъ-бы ему противорѣчить въ этомъ, могъ-бы утѣшить его! „Лишь васъ", — говорилъ онъ тогда,—„васъ—друзей моего особеннаго искусства, друзей интимнѣйшихъ сторонъ моей дѣятельности—я имѣлъ въ виду, когда искалъ себѣ аудиторію для моихъ произведеній; и я могъ просить *лишь васъ* помочь мнѣ устроить образцовыя представленія моихъ произведеній для тѣхъ лицъ, которыя выказывали серьезную симпатію къ моимъ драмамъ, не смотря на то, что онѣ преподносились имъ въ искаженномъ видѣ".

Въ Байрейтѣ, безъ сомнѣнія, самъ слушатель достоинъ вниманія. Мудрецъ, который

задумалъ-бы совершить экскурсію изъ одного столѣтія въ другое, дабы сравнить наиболѣе замѣчательныя культурныя движенія, нашелъ-бы тамъ много достойнаго вниманія; онъ могъ-бы почувствовать, что здѣсь онъ вдругъ попадаетъ въ теплое теченіе, какъ тотъ, кто, плавая по озеру, приближается къ теплому источнику: изъ другихъ, болѣе глубокихъ родниковъ должекъ происходить послѣдній, — говоритъ онъ себѣ, — окружающая вода не можетъ его объяснить и сама — болѣе поверхностнаго происхожденія. Такимъ образомъ, всѣ тѣ, кто справляетъ байрейтскіе праздники искусства, должны быть названы „несвоевременными людьми": ихъ родина — гдѣ-то въ другомъ мѣстѣ, чѣмъ въ современности, и они должны быть объяснены другими условіями. Мнѣ становилось все яснѣе, что „образованный" въ современномъ духѣ можетъ приблизиться къ пониманію вагнеровской дѣятельности лишь съ помощью пародіи (теперь у насъ пародируется рѣшительно все), и что онъ желаетъ освѣтить себѣ байрейтское событіе лишь съ помощью совершенно не-волшебнаго фонаря нашихъ остроумныхъ журналистовъ. Печально, если дѣло остается при одной пародіи! Въ ней даетъ себя знать духъ отчужденности и вражды, который могъ-бы поискать другихъ средствъ и путей, а отчасти и находилъ ихъ.

Упомянутый культурный наблюдатель непремѣнно обратитъ вниманіе на эту остроту и интенсивность контрастовъ. Что нѣкто, въ предѣлахъ одной человѣческой жизни, могъ поставить совершенно новыя задачи — развѣ это не возмутитъ всѣхъ тѣхъ, кто создалъ себѣ нравственный законъ изъ теоріи „постепеннаго развитія"; сами медлительные, они требуютъ медлительности, и когда видятъ въ извѣстномъ человѣкѣ само воплощеніе живости и быстроты, они не знаютъ, какъ это случилось, и сердятся на него. Нельзя подыскать явленія, которое можно было-бы объяснить, какъ предвѣстникъ байрейтскаго событія, какъ посредствующее звено или переходъ къ нему; длинную дорогу къ этой цѣли и самую эту цѣль зналъ одинъ лишь Вагнеръ. Это—первое кругосвѣтное плаванье въ области искусства, причемъ, какъ кажется, было открыто не только новое искусство, но искусство вообще. Черезъ это всѣ современныя искусства лишились на половину смысла; они осуждены какъ *отдѣльныя* искусства, какъ искусства роскоши; точно такъ-же блекнутъ и тѣ наши представленія объ истинномъ искусствѣ, которыя мы получили отъ грековъ, разъ мы ихъ не приводимъ въ связь съ новымъ міровоззрѣніемъ. Теперь многому пора умереть; это новое искусство — подобно ясновидящей, которая предсказываетъ приближеніе конца не для однихъ только отдѣльныхъ искусствъ! Ея предостерегающая рука угрожаетъ всей нашей современной культурѣ, и смѣхъ надъ пародіями смѣняется безпредѣльнымъ ужасомъ: о если-бы еще немного продлились смѣхъ и веселость!

Напротивъ того, мы, апостолы возрожденнаго искусства, призваны къ серьезности, глубокой и священной. Болтовня и шумъ „образованныхъ" людей объ искусствѣ должны казаться намъ безстыдной навязчивостью; насъ все обязываетъ къ молчанію — пятилѣтнему пиѳагорейскому молчанію. Кто изъ насъ не замаралъ себѣ рукъ и душу объ отвратительныя жертвоприношенія богамъ современной культуры! Кто не чувствуетъ потребности въ очищающей водѣ, кто не слышалъ голоса, шепчущаго: молчаніе и чистота! Молчаніе и чистота! Лишь для тѣхъ, кто слышитъ этотъ голосъ, возможенъ широкій взглядъ на байрейтское событіе, и лишь въ этомъ взглядѣ лежитъ великая будущность этого событія.

Вспоминаю майскіе дни 1872 года. По заложеніи, на вершинѣ Байрейта, камня — шелъ дождь и небо было мрачно — Вагнеръ

съ нѣкоторыми изъ насъ поѣхалъ обратно въ городъ: онъ молчалъ и весь углубился въ себя. Въ этотъ день ему исполнилось шестьдесять лѣтъ: все предъидущее было лишь подготовленіемъ къ этому моменту. Извѣстно, что люди въ моментъ чрезвычайной опасности или же въ рѣшительную минуту своей жизни быстро связываютъ все пережитое въ одну цѣльную картину и удивительно ясно представляютъ себѣ какъ отдаленное, такъ и ближайшее. Что могъ думать Александръ Великій въ тотъ моментъ, когда онъ заставилъ Азію и Европу пить изъ одной кружки? Но что провидѣлъ Вагнеръ въ своей душѣ въ тотъ день, — кто онъ такой теперь, кѣмъ онъ будетъ—мы, его близкіе, можемъ до извѣстной степени возстановить въ своемъ представленіи, и лишь съ помощью этихъ образовъ мы будемъ въ состояніи понять его великое дѣло — *чтобы этимъ пониманіемъ обезпечить его плодотворность.*

2.

Было-бы страннымъ, если-бы то, что кто-нибудь лучше всего можетъ и съ большей любовью дѣлаетъ, не накладывало печать на всю его жизнь; у людей съ исключительными дарованіями жизнь является не только отраженіемъ, какъ у каждаго, характера, но и интеллекта. Жизнь эпическаго поэта носитъ въ себѣ нѣчто эпическое — какъ это, напримѣръ, случилось съ Гете, въ которомъ нѣмцы совершенно несправедливо привыкли видѣть прежде всего лирика; жизнь драматурга будетъ драматична.

Нельзя отрицать въ натурѣ Вагнера драматизма, особенно въ тѣ моменты его жизни, когда свойственная ему страстность приходила къ сознанію своей силы и охватывала всю его натуру: тогда отбрасывались всякія колебанія, блужданія вокругъ да около, все второстепенное, и даже на самыхъ запутанныхъ путяхъ, въ самыхъ рискованно-смѣлыхъ его планахъ господствуетъ внутренняя необходимость — воля, которою одной они и могутъ только быть объяснены, какъ ни странно звучатъ иной разъ эти объясненія. Но былъ въ жизни Вагнера и до-драматическій періодъ: его дѣтство и юношество, и въ немъ мы наталкиваемся на настоящія загадки. *Его самого* еще нѣтъ; бросается прежде всего въ глаза рядъ свойствъ (бросая ретроспективный взглядъ, мы теперь почти готовы истолковать ихъ какъ предзнаменованія генія), вызывающихъ скорѣй сомнѣнія, чѣмъ надежды: безпокойство, раздражительность, нервное разбрасываніе на тысячу занятій, сладострастное смакованіе больныхъ, приподнятыхъ настроеній, внезапные переходы отъ невозмутимаго покоя къ шуму, крику и рѣзкимъ проявленіямъ силы. Мальчика не связывали строгія наслѣдственныя и семейныя традиціи искусства: живопись, поэзія, драматическое искусство, музыка были одинаково знакомы ему, какъ и общее ходячее образованіе; поверхностный наблюдатель могъ бы подумать, что онъ рожденъ для дилетантизма. Маленькій міръ, въ предѣлахъ котораго онъ выросъ, не могъ благопріятствовать развитію художника. Мальчикъ узналъ и опасное удовольствіе отъ духовныхъ лакомствъ, и туманность мысли, тѣсно связанную съ многознаніемъ и столь распространенную въ ученыхъ городахъ (какъ Лейпцигъ); чувство легко возбуждалось и никогда не успокаивалось; насколько могъ видѣть глазъ мальчика, онъ былъ окруженъ очень мудрыми на старый ладъ, но трогательными существами, съ которыми столь странно контрастировалъ смѣшанный (bunte) театръ и столь загадочно-мощный, держащій душу въ своей власти, тонъ музыки. Изслѣдователь прямо долженъ быть пораженъ, какъ рѣдко именно современный человѣкъ, разъ на его челѣ лежитъ печать таланта или генія, обладаетъ въ дѣтствѣ и юношествѣ наивностью и свободой

въ проявленіи индивидуальности; скорѣе бываетъ, что тѣ рѣдкія натуры, которыя, какъ Гете и Вагнеръ, вообще приходятъ къ наивности, показываютъ ее въ зрѣломъ возрастѣ, а не въ дѣтскомъ или юношескомъ. Художникъ, столь склонный, по роду своей дѣятельности, къ подражанію, переноситъ нездоровую всесторонность современной жизни, какъ родъ дѣтской болѣзни; въ дѣтствѣ и юности онъ скорѣй напоминаетъ старика, чѣмъ самого себя. Первобытный образъ юноши, Зигфрида въ „Кольцѣ Нибелунговъ", могъ создать только зрѣлый человѣкъ, и именно человѣкъ, нашедшій свою юность лишь поздно. Но, подобно юности, пришелъ къ Вагнеру поздно и зрѣлый возрастъ, такъ что онъ, по крайней мѣрѣ, въ этомъ могъ служить полнымъ контрастомъ натурѣ, торопящейся своимъ развитіемъ.

Но какъ скоро наступила его духовная и нравственная зрѣлость, — началась драма его жизни. И какъ все теперь перемѣнилось! Его натура является теперь удивительно-упрощенной: въ ней доминируютъ два теченія. Внизу неистовствуетъ гордая воля, съ желѣзной послѣдовательностью пробивающаяся всѣми путями, черезъ пещеры и ущелья, къ свѣту и жаждущая власти. Лишь совершенно чистая и свободная сила могла направить эту волю въ сторону добра и альтруизма; въ ограниченномъ же человѣкѣ подобная, безпредѣльно-тиранническая воля повела бы къ гибели своего обладателя; во всякомъ случаѣ свободная дорога должна была быть найдена и лучи солнца должны были засіять. Сильное стремленіе, сопровождающееся сознаніемъ невозможности достигнуть данной цѣли, дѣлаетъ злымъ; однако причины невозможнаго могутъ лежать въ самихъ условіяхъ, въ самой судьбѣ, а не въ недостаткѣ силы: но тотъ, кто не въ состояніи, несмотря на очевидную невозможность достигнуть цѣли, отказаться отъ своего стремленія, все-таки бываетъ побѣжденъ и отсюда у него раздражительность и несправедливость. Человѣкъ ищетъ причинъ своей неудачи въ другихъ; обуреваемый ненавистью, онъ готовъ обвинить весь міръ; или же онъ ищетъ кривыхъ и побочныхъ путей, а иногда прибѣгаетъ и къ силѣ: такимъ образомъ, хорошія натуры совершенно ожесточаются въ погонѣ за идеаломъ. Даже среди тѣхъ, которые стремились лишь къ собственной нравственной чистотѣ,— напримѣръ, отшельники и монахи—находятся такіе одичалые и совершенно больные люди, изможденные неудачами и неуспѣхомъ. Но съ Вагнеромъ заговорилъ другой духъ, исполненный любви, нѣжности, мягкости, ненавидящій насиліе и саморазрушеніе, и не желающій на комъ-либо видѣть цѣпи. Онъ спустился къ Вагнеру, обвѣялъ его своими крылами и показалъ ему дорогу. Мы бросаемъ, тѣмъ самымъ, взглядъ на другую сторону вагнеровской натуры: но какъ описать ее?

Конечно, образы, создаваемые художникомъ, не онъ самъ, но все-таки они до нѣкоторой степени могутъ служить его характеристикой, разъ онъ привязанъ къ нимъ глубоко и всею душою. Вспомнимъ Ріенци, Моряка-Скитальца и Сенту, Тангейзера и Елизавету, Лоэнгрина и Эльзу, Тристана и Марка, Ганса Сакса, Вотана и Брунгильду; чистая нить нравственнаго усовершенствованія соединяетъ ихъ — и здѣсь мы стоимъ въ смущеніи передъ внутреннимъ ростомъ самого Вагнера. У какого художника можно констатировать нѣчто подобное, въ такихъ-же грандіозныхъ размѣрахъ? Образы Шиллера, начиная съ Разбойниковъ вплоть до Валленштейна и Теля, показываютъ тѣ-же нравственныя градаціи и точно такъ-же отражаютъ нравственный ростъ ихъ создателя, но масштабъ у Вагнера — больше, дорога — длиннѣе. Все принимаетъ участіе въ этомъ стремленіи къ нравственному идеалу и выражаетъ

его — не только миѳъ, но и музыка; то мѣсто „Кольца Нибелунговъ“, гдѣ Зигфридъ будитъ Брунгильду, — самая нравственная музыка, какую я только знаю; здѣсь авторъ подымается на такую высоту настроенія, что приходитъ на память блескъ снѣговыхъ вершинъ Альпъ, гдѣ природа является такой чистой, одинокой, малодоступной, безстрастной, охваченной огнемъ любви; облака и грозы, даже само „возвышенное“, находится внизу, подъ ней! И смотря съ этихъ вершинъ на Тангейзера и Голландца, мы понимаемъ всю эволюцію Вагнера какъ человѣка: онъ началъ во тьмѣ и безпокойно, страстно искалъ удовлетворенія, стремился къ власти, чувственнымъ, опьяняющимъ наслажденіямъ, часто бѣжалъ обратно съ отвращеніемъ и, желая сбросить съ себя бремя, призывалъ къ себѣ забвеніе и отреченіе — потокъ бросался то въ ту, то въ другую долину и гудѣлъ въ темныхъ ущельяхъ: — во тьмѣ этой полуподземной борьбы засіяла надъ художникомъ, высоко въ небѣ, звѣзда (какъ печально она горѣла!), онъ узналъ ее, воскликнувъ: *вѣрность, беззавѣтная вѣрность*! Почему блестѣла она ему свѣтлѣе и чище, чѣмъ все остальное? что за тайну содержало слово „вѣрность“ для всего его существа? Всѣ его поступки и произведенія проникнуты идеею вѣрности; въ его драмахъ — почти полная галлерея всевозможныхъ типовъ вѣрности, среди которыхъ есть и наилучшіе, и наиболѣе рѣдкіе: вѣрность брата сестрѣ, друга—другу, слуги—господину, Елизаветы—Тангейзеру, Сенты—Голландцу, Эльзы—Лоэнгрину, Изольды, Курвеналя и Марка—Тристану, Брунгильды—лучшей сторонѣ Вотана, и т. д. Это — собственный опытъ Вагнера, глубоко пережитый и возведенный какъ-бы въ религіозное таинство: его-то онъ и выражаетъ словомъ вѣрность и иллюстрируетъ массой образовъ, украшая ихъ всѣми перлами своей творческой фантазіи. Не говорилъ-ли ему личный опытъ, что одна сторона его личности всегда оставалась (изъ чувства свободной, безкорыстной любви) вѣрною другой, а именно—свѣтлая, творческая, невинная—темной, тираннической, непокорной.

(*Продолженіе будетъ*).



3-го февраля, въ 2½ часа дня, Ихъ Императорскія Величества Государь Императоръ и Государыня Императрица Александра Θеодоровна, Ея Королевское Высочество Принцесса Александра Гогенлоэ-Лангенбургъ, Ихъ Императорскія Высочества Великая Княгиня Марія Павловна, Великая Княжна Елена Владиміровна, Великій Князь Алексѣй Александровичъ, Великій Князь Сергій Александровичъ, Великая Княгиня Елисавета Θеодоровна и Его Свѣтлость Принцъ Эрнстъ Гогенлоэ-Лангенбургъ посѣтили устроенную редакціей журнала „Міръ Искусства" художественную выставку, въ залѣ Музея барона Штиглица.

Въ вестибюлѣ Музея Ихъ Величества были встрѣчены Ея Императорскимъ Высочествомъ Великой Княгиней Маріей Павловной и членами Совѣта Музея, при входѣ же на выставку — устроителемъ ея, издателемъ журнала „Міръ Искусства" С. П. Дягилевымъ, а также художниками-экспонентами, въ числѣ которыхъ находились Л. Бакстъ, Е. Лансере, А. Бенуа, О. Бразъ и Я. Ціонглинскій.

Начавъ обзоръ выставки съ художественнаго отдѣла, Высокіе Гости изволили обратить особое вниманіе на произведенія художниковъ В. Сѣрова, М. Нестерова, И. Левитана, Л. Бакста, а также на скульптуры кн. Трубецкого и Обера, причемъ Великій Князь Сергій Александровичъ изволилъ пріобрѣсти двѣ скульптуры А. Обера. Перейдя затѣмъ въ художественно-промышленный отдѣлъ, Ихъ Величества изволили пріобрѣсти различныя издѣлія гончарной фабрики „Абрамцево" и вышивки мастерской г-жи Чоколовой, а Его Высочество Великій Князь Алексѣй Александровичъ — маіоликовую статуэтку и барельефъ художника Врубеля. Пробывъ на выставкѣ болѣе часу, Ихъ Величества отбыли, выразивъ свою благодарность ея устроителю. Единовременно съ Ихъ Величествами отбыли и Ихъ Высочества.

На открытіи выставки, 28-го января, присутствовали Ихъ Императорскія Высочества Августѣйшій Президентъ Академіи Художествъ Великій Князь Владиміръ Александровичъ, Великая Княгиня Марія Павловна и Великая Княжна Елена Владиміровна. Его Высочество изволилъ пріобрѣсти акварель В. Сѣрова „Натурщица", Е. Лансере „Этюдъ" и К. Сомова „Въ боскетѣ". Великой Княгиней Маріей Павловной было пріобрѣтено нѣсколько вазъ гончарной фабрики „Абрамцево", а также коверъ работы мастерской г-жи Чоколовой.

29-го января выставку посѣтилъ Августѣйшій Управляющій Музеемъ Александра III Великій Князь Георгій Михаиловичъ и изволилъ пріобрѣсти для Музея картину В. Сѣрова „Дѣти".

Выставку посѣтили также Ея Императорское Высочество Принцесса Евгенія Максимиліановна Ольденбургская, изволившая пріобрѣсти гравюры А. Остроумовой и керамиковыя издѣлія работы художника А. Головина, и Великій Князь Петръ Николаевичъ, изволившій пріобрѣсти нѣсколько вазъ гончарной фабрики „Абрамцево" и коверъ работы мастерской г-жи Чоколовой.

Художественная Хроника

Нѣсколько словъ о программахъ симфоническихъ собраній Русскаго Музыкальнаго Общества.

Императорское Русское Музыкальное Общество, какъ всѣ концертныя и театральныя предпріятія, поставлено въ альтернативу или давать старье, излюбленное публикой, или дѣлать программы „интересныя“, то-есть изъ произведеній замѣчательныхъ, но малоизвѣстныхъ, и тогда жертвовать матеріальною выгодой. Ибо чѣмъ интереснѣе программа въ смыслѣ новизны, тѣмъ меньше будетъ желающихъ ее прослушать, такъ что „народная мудрость“ заурядныхъ любителей можетъ сложить поговорку: чѣмъ интереснѣй, тѣмъ скучнѣй. Программа „интересная“ для истинныхъ друзей искусства и скучная для толпы не есть программа исключительно изъ вещей девятнадцатаго вѣка, а тѣмъ паче вчерашнихъ новинокъ: дѣло не въ хронологіи. „Новымъ“ въ смыслѣ интереса и поучительности можетъ быть и старое. Для всѣхъ насъ Бахъ новѣе Бетховена, какъ сорокъ лѣтъ тому назадъ при открытіи Музыкальнаго Общества Гайднъ и Моцартъ для многихъ были новѣе Беллини и Доницетти. Давать это новое можно только съ тѣмъ, чтобы игнорировать заурядную публику.

Обыкновенно говорятъ, что Бетховенъ долженъ быть ядромъ репертуара. Иногда упрекаютъ программы въ томъ, что Бетховена слишкомъ мало; иногда утверждаютъ, что концертное учрежденіе, себя уважающее, обязано въ каждый сезонъ исполнять *девятую* (другіе дозволяютъ поочередно давать одинъ годъ *девятую*, а другой – большую мессу). Такого критика, который находилъ бы, что творца „Фиделіо“ исполняютъ очень часто, я что-то не встрѣчалъ. Виноватъ: одного знаю, и этотъ одинъ былъ я. Никогда мой голосъ не былъ въ такой степени гласомъ вопіющаго въ пустынѣ. Можетъ быть, въ Германіи меня растерзали бы или забросали бы гнилыми яблоками за мою ересь,—въ Россіи просто никто не прочелъ; осталось по-старому. Ни въ сужденіяхъ о Бетховенѣ, ни въ практическомъ къ нему отношеніи со стороны составителей программъ не воспослѣдовало реакціи. Въ накладѣ, конечно, остались періоды до- и послѣ-бетховенскій. Если для времени послѣ Бетховена и было въ послѣднія тридцать лѣтъ сдѣлано кое-что, то всѣ предъидущіе періоды такъ-же неизвѣстны теперь, какъ были въ концѣ пятидесятыхъ годовъ. Было бы ребячествомъ винить въ этомъ одно Музыкальное Общество. Чтобы вполнѣ очистить себя передъ исторіей, оно должно было бы кромѣ инструментальнаго рода культивировать вокальный, значитъ—во-первыхъ, давать ораторіи духовныя и свѣтскія, кантаты всевозможныхъ наименованій, хоры съ соло и безъ соло, все это съ инструментальнымъ сопровожденіемъ, во-вторыхъ, приняться „всерьезъ“ за непочатое колоссальное царство вокальной музыки a capella. Такія комбинированныя задачи въ теоріи лежатъ на немъ, то-есть вытекаютъ изъ его устава, но на практикѣ ему не по

силамъ. Къ счастью, въ Петербургѣ есть полная возможность Музыкальному Обществу дѣлиться бременемъ съ другими учрежденіями. Если ему трудно давать сочиненія хоровыя, пусть оно даетъ ихъ изрѣдка; если ему совсѣмъ невозможно давать хоры a capella, пусть оно предоставитъ эту область Придворной Пѣвческой Капеллѣ и другимъ образцовымъ регентскимъ хорамъ. Остается вся инструментальная музыка. Кромѣ оркестра, камернаго ансамбля и соло приходится еще вспомнить объ органѣ. Большая зала Консерваторіи замыкается сценой и поэтому органъ стоитъ въ малой, не можетъ ни звучать какъ слѣдуетъ, ни принимать участіе въ большихъ вокально-инструментальныхъ сочиненіяхъ, то-есть именно тамъ, гдѣ ему быть должно. Это бѣда непоправимая. Но въ концѣ концовъ остается репертуаръ органа соло. Можно слушать Баха, Букстегуде и Фрескобальди и въ малой залѣ, гдѣ полный органъ давитъ своею массой и раздражаетъ крикливостью регистровъ, разсчитанныхъ на обширныя помѣщенія. Не хотите мириться съ этими недостатками,—продолжайте не давать органныхъ вечеровъ и ограничьтесь, какъ теперь, квартетомъ и оркестромъ. Воздержусь отъ именъ новыхъ, и покажу, что и классики, занимающіе первыя мѣста въ учебникахъ, намъ въ сущности мало извѣстны.

Всѣ мы знаемъ имена Гайдна и Моцарта, но немногіе помнятъ, какую пропасть симфоній написали тотъ и другой и какое ничтожное число ихъ доходитъ до публики. А увертюры Глука? а оркестровыя сюиты Баха? а концерты его и Генделя? а балетные нумера въ операхъ Люлли и Рамо? Десяти симфоническихъ собраній въ годъ мало, чтобы познакомить публику со всѣмъ этимъ, а вы еще уменьшаете мѣсто слишкомъ частымъ повтореніемъ все однихъ и тѣхъ же Бетховеновъ. Спасибо и за то, что изъ самаго Бетховена въ нынѣшнемъ году дали увертюру Zur Weihe des Hauses, сочиненіе суховатое, болѣе куріозное, чѣмъ прекрасное, но по крайней мѣрѣ мало извѣстное. Если бы поставить правиломъ давать не болѣе одной симфоніи, одного концерта и одной увертюры Бетховена, открылось бы мѣсто хотя бы для немногихъ произведеній XVIII и отчасти XVII вѣка. Затѣмъ новѣйшая музыка, которой я вообще не поклонникъ, все-таки заслуживаетъ бо̀льшаго вниманія. Не назову ни одного композитора изъ нынѣ живущихъ и все-таки отмѣчу, какъ мы отстали. Какъ мало мы до сихъ поръ знаемъ Брамса, Раффа, Лало, какъ недавно лишь вспомнили Цезаря Франка и Сметану, какъ несправедливо забыли Рубинштейна, какъ упорно игнорируемъ Фолькмана, котораго нѣкогда играли, и Антона Брукнера, за котораго еще и не принимались, тогда какъ въ Германіи онъ далъ поводъ къ цѣлому расколу: есть партія Брамса и партія Брукнера, какъ нѣкогда были шуманисты и мендельсонисты. Не принимались мы также и за многихъ интересныхъ современниковъ, но я въ этотъ разъ, какъ сказано, возвышаю голосъ только за умершихъ. Для открытій остается мѣсто и въ самыхъ, повидимому, извѣстныхъ странахъ. Казалось бы, кого другого, а Шумана мы твердо выучили, но и въ самомъ Шуманѣ мы повторяемъ все одни и тѣ-же нумера, обходя изъ симфоній величайшія—вторую и третью, играя на фортепіано всегда концертъ, а не G-дурный Concertstück или D-мольное Аллегро, игнорируя *Мессинскую Невѣсту*, *Германа* и *Доротею*, *Юлія Цезаря*, словомъ—всѣ увертюры кромѣ одной или двухъ. О Берліозѣ лучше молчать: если въ самомъ дѣлѣ такъ трудно или дорого имѣть достаточный хоръ, то уже такъ и быть повторяйте все ту-же *Symphonie fantastique*, не давайте ни *Te Deum'a*, ни *Реквіема*, ни *Ромео*, ни *Фауста*. За русскихъ я не вижу надобности заступаться: для нихъ есть спеціальное учрежденіе въ лицѣ „русскихъ концертовъ“ г. Римскаго-Корсакова.

Впрочемъ и Музыкальное Общество не вовсе игнорируетъ новинки. Оно не такъ давно подарило насъ балладой г. Безекирскаго и отрывками г. Юферова. Намъ преподнесли цѣлыхъ двѣ новинки и обѣ русскія, но такого свойства, что самый завзятый патріотъ отъ повторительнаго слушанія ихъ можетъ сдѣлаться космополитомъ. И молочко г. Юферова, и наперцованная стряпня г. Безекирскаго равно портятъ трапезу. Еще съ г. Юферовымъ я до нѣкоторой степени мирюсь: сочиненія его на этотъ разъ мало притязательны; нѣтъ той ухарски, по яко-бы послѣднему фасону, инструментованной какофоніи, какою и огорчило, и разсмѣшило музыкантовъ въ прошлый сезонъ *Вступленіе къ Антонію и Клеопатрѣ*. Но баллада г. Безекирскаго съ ея унылымъ геніальничаніемъ, этотъ винегретъ изъ отбросовъ программной музыки, этотъ перенесенный на концертную эстраду Леонкавалло въ священной храминѣ консерваторіи, вызывала прямо изумленіе. Гдѣ же подавляющая масса неиграннаго? гдѣ же сонмы молодыхъ русскихъ талантовъ, которымъ изъ-за тѣсноты не попасть въ программы? Никого нѣтъ, композиторовъ вдругъ не стало, если даже для такихъ, какъ эти два, широко отворены двери. Можно сказать, что нынѣшними программами Русское Музыкальное Общество сразу убило двухъ зайцевъ: и серьезныхъ слушателей отталкиваютъ, и публику отваживаютъ. Но и въ такихъ программахъ есть польза, хотя не музыкальная: онѣ могутъ навести на поучительныя размышленія. Слушая музыку гг. Юферова и Безекирскаго, я пришелъ къ заключенію, что не такъ ужъ неправо *Новое Время*, когда жалуется на петербургское отдѣленіе Общества, не дающее ходу русскимъ композиторамъ, то-есть, въ переводѣ, не исполняющее сочиненій музыкальнаго критика его, *Новаго Времени*. Ужъ за-одно напоите алчущаго, исполните *Кузнечика-Музыканта*, *Савонаролу* и дѣйствіе изъ *Забавы Путятишны* безъ костюмовъ. Въ барышѣ будетъ и М. М. Ивановъ, музыка котораго окажется развѣ на самую малость хуже таковой-же г.г. Безекирскаго и Юферова, и Музыкальное Общество: сразу пріобрѣтетъ могущественнаго союзника въ лицѣ самой распространенной, самой патріотической изъ нашихъ газетъ. Только тогда ужъ не останавливайтесь на пути: исполняйте музыку „рецензентскую“, какъ нѣкогда окрестилъ г. Кюи этотъ родъ искусства. Помните, что Русское Музыкальное Общество подобно городу обширному, но беззащитному. Укрѣпите его вѣнцомъ отдѣльныхъ фортовъ изъ осчастливленныхъ и благодарныхъ рецензентовъ, сочиненія которыхъ, кромѣ интереса новизны, нерѣдко представятъ заманчивость уродовъ въ спиртѣ, — и вы увидите, какъ разцвѣтутъ ваши дѣла. Время не ушло, дайте экстренный концертъ съ симфонической поэмой г. Баскина: кажется, что у него таковая имѣется въ рукописи.

Ларошъ.

Выставка Верещагина.

„Міръ Искусства“ имѣлъ уже случай высказать свое отношеніе къ Верещагину—въ коротенькой замѣткѣ, помѣщенной въ первомъ-же номерѣ журнала по поводу выставки Верещагина въ Лондонѣ. Эта замѣтка, рѣзкая по тону, въ свое время разсердила нѣкоторыхъ по существу, большинство же — по своей формѣ. Но, если и слѣдуетъ признать, что указанная замѣтка, дѣйствительно, была рѣзка по своему *тону*, то при этомъ надо принять въ соображеніе, что въ первомъ номерѣ нужно было сразу высказаться какъ можно ярче, сразу выяснить свое отношеніе къ тѣмъ антихудожественнымъ тенденціямъ, главнымъ представителемъ и пророкомъ которыхъ является у насъ Верещагинъ.

Теперь, когда постепенно выясняется направленіе нашего журнала, можно было бы исправить эту рѣзкость, и серьезно, полностью высказаться объ художникѣ, на основаніи только-что закрывшейся его выставки.

Однако, это сдѣлать весьма трудно. Судить по этой выставкѣ о Верещагинѣ нельзя, — не только потому, что въ выставленныхъ картинахъ онъ измѣнилъ одному изъ основныхъ своихъ взглядовъ: ничего не писать такого, чего не видалъ, но и потому, что вся эта выставка обнаружила значительный упадокъ его таланта, и, слѣдовательно, заключать по ней о всей его художественной личности было бы неправильно.

Поэтому достаточно будетъ на сей разъ, если мы поговоримъ о самой выставкѣ, о томъ, что Верещагинъ выразилъ именно въ этихъ своихъ картинахъ, лишь стороной касаясь всего его творчества.

Не станемъ говорить объ его Шатъ-Горѣ, одной изъ немногочисленныхъ новинокъ на этой выставкѣ (остальное все, кромѣ „Бородина", появлялось уже въ Петербургѣ, года 3 тому назадъ), такъ какъ, несмотря на приложеніе, въ каталогѣ, полностью всего стихотворенія Лермонтова, эта картина ровно ничего, кромѣ безобразно намалёванной декораціи, не представляетъ, также какъ и висѣвшая по сосѣдству съ ней другая новинка: „Вершины Гималаевъ", ничуть не отличающаяся отъ чрезмѣрно увеличенныхъ видовъ Альпъ, которые, въ качествѣ приманки для путешественниковъ, красуются на большихъ иностранныхъ вокзалахъ.

Очень почтенны всѣ труды г. Верещагина по топографіи и этнографіи сѣвера. Внутренніе виды церквей, такъ прекрасно расписанные въ натурѣ, переданы съ большой точностью и способны доставить столько-же наслажденія, какъ хорошая фотографія въ краскахъ. Слѣдуетъ, впрочемъ, тутъ-же отдать справедливость г. Верещагину, что онъ можетъ спорить съ лучшими фотографами: такъ остроумно и дѣльно умѣетъ онъ выбрать наиболѣе выгодную точку, и выдержать все въ правдивыхъ отношеніяхъ, лишь изрѣдка вдаваясь въ свой старый грѣхъ—въ черноту. Очень почтенно все это, также какъ и коллекціи бусъ, крестовъ и всякой деревенской старины, которыя были выставлены въ витринахъ, въ добавленіе къ живописнымъ документамъ о Россіи въ рамкахъ, по стѣнамъ,— но относятся-ли всѣ эти почтенные, археологическіе труды къ искусству?

Врядъ-ли относится къ искусству и та серія иллюстрацій 1813 г., которая составляла главный фондъ выставки и, дѣйствительно, представляла на ней наибольшій интересъ. Положимъ, кое-гдѣ и выглянуло въ нихъ нѣкое какъ будто проникновеніе въ предметъ, какой-то намекъ на поэзію войны, на трагизмъ положеній, но этого было такъ мало, оно имѣло видъ такой случайный, второстепенный, оно такъ было заслонено всякимъ костюмнымъ и оружейнымъ хламомъ, но уживалось рядомъ съ такой фальшью, съ чѣмъ-то до того ординарнымъ, что наслажденіе доставляло весьма и весьма ограниченное, да и то сомнительнаго въ художественномъ смыслѣ качества.

Примѣромъ тому служатъ двѣ главныя картины изъ этой серіи. На одной изображено взятіе русскаго редута. На первомъ планѣ груды убитыхъ солдатъ и лошадей, какая-то свалка, гдѣ все то, что только-что еще жило и блистало, теперь грязное, запыленное, липкое отъ крови, легло, переплелось, смѣшалось въ одинъ чудовищный, неподвижный и холодѣющій комъ. Въ фонѣ— освѣщенное тусклымъ свѣтомъ солнца, далекое, выжженное и вытоптанное поле, съ коегдѣ виднѣющимися кучами убитыхъ людей и лошадей. Изъ-за тонкихъ и безчисленныхъ спиралей дыма, вьющихся къ небу, какъ изъ

за театральныхъ занавѣсокъ, выясняются, точно апоѳеозъ, дали съ расположенными на нихъ полками и вождь всѣхъ, самъ богъ войны, Наполеонъ, объѣзжающій со своимъ блестящимъ штабомъ безжизненное поле, гдѣ только-что, согласно съ его прихотью, свирѣпствовало убійство. Завидѣвъ его, тѣ солдаты, на первомъ планѣ, которые остались въ живыхъ и только-что очнулись отъ рѣзни и пальбы, только-что выкарабкались изъ-подъ кучи убитыхъ товарищей и усѣлись на нихъ, ревутъ ему на встрѣчу привѣтствія, безъ мысли о всемъ содѣланномъ этимъ человѣкомъ злѣ, опьяненные восторгомъ одержанной побѣды. Дѣйствительно, въ картинѣ видны всѣ эти намѣренія, но то, что въ описаніи можно себѣ добавить воображеніемъ, того тамъ нѣтъ; тамъ нѣтъ живыхъ людей, которые по-живому бы ревѣли, тамъ нѣтъ убитыхъ, но только что живыхъ людей, тамъ нѣтъ воздуха, нѣтъ дали, нѣтъ Наполеона, нѣтъ дыма, — тамъ только одни указанія на все это: наряженные въ костюмы манекены вмѣсто труповъ, восковыя фигуры съ застывшимъ жестомъ изъ паноптикума вмѣсто восторженныхъ солдатъ, какая-то мутная грязь вмѣсто дыма и т. д. И какъ все это писано! Будь еще манекены и восковыя куклы написаны съ умѣніемъ, красиво, сочно, – куда ни шло, можно было бы простить Верещагину отсутствіе трагическаго дара, отсутствіе способности оживлять и одухотворять свои предметы; но живопись въ этой картинѣ самая невозможная, та вообще ужасная, реалистическая и проповѣдническая живопись, которая появилась у насъ въ 60-хъ годахъ.

То-же придется сказать и о другой картинѣ, тоже сильной и значительной по замыслу, но также лишенной художественныхъ достоинствъ. На ней изображенъ ясный, трескучій морозный день, одинъ изъ праздниковъ торжествующей смерти въ природѣ, когда солнце какъ-то отчаянно-ослѣпительно свѣтитъ, но не тепло, не согрѣвая, когда все застыло, закоченѣло въ бѣломъ, блестящемъ саванѣ, когда гудитъ и скрипитъ каждый шагъ въ мертвой тишинѣ вокругъ. Среди этого пейзажа плетутся когда-то гордыя толпы бывшихъ побѣдителей, теперь опозоренныя, голодныя, голыя, нищія, жалкія. Впереди всѣхъ, въ какомъ-то шутовскомъ яркомъ нарядѣ, вождь этихъ толпъ, пузатенькій, низенькій человѣкъ. За нимъ молчаливые среди всеобщаго молчанія, тоскливые его сподвижники; за ними кургузая, похожая на дроги карета, изъ которой Наполеонъ только-что вышелъ, чтобы какъ-нибудь бороться съ морозомъ, согрѣться ходьбой; непосредственно позади нея уже черные ряды войскъ, сплоченные въ одно цѣлое, въ торопяхъ бѣгства. Все это, несмотря на сіяніе вокругъ, имѣетъ грустный и тоскливый видъ, но то, что на первомъ планѣ, уже не грустно и не тоскливо, а омерзительно. Сначала кажется, что войска идутъ по расчищенной дорогѣ и что по сторонамъ лежитъ высокими насыпями снѣгъ, изъ котораго торчатъ какія-то бревна, сучья, какой-то соръ; но вглядитесь — и вы увидите, что это не бревна и не куча и не соръ, а трупы несчастныхъ, убитыхъ и замороженныхъ людей, лошадей, что это лафеты, ружья, ранцы. Видно, здѣсь рѣзались и стрѣлялись вчера, или здѣсь замерзъ на бивуакѣ цѣлый эскадронъ. Самая дорога, по которой идетъ Наполеонъ, густо устлана человѣческими тѣлами, примерзшими къ землѣ, еле узнаваемыми подъ снѣжнымъ покровомъ, исполосанными, раздавленными тяжелыми артиллерійскими обозами, которые проходили этой дорогой. Какая дивная тема: похоронное торжество зимы, сіяніе смерти и мороза, грандіозный ужасъ войны, доведенный до пароксизма. Но есть-ли все это въ картинѣ? Все есть опять таки въ намѣреніи, но не на самомъ дѣлѣ. Краски свѣтлаго морознаго дня довольно вѣрно схвачены, но подносная, тугая живопись совершенно портитъ общее впечатлѣніе.

Наполеонъ, фельдмаршалы, солдаты трупы, по-дѣтки нарисованные, скорѣе похожи на какія-то разодѣтыя куколки, понатыканныя среди мучныхъ насыпей, нежели на людей, и на страшныхъ людей.

Это — двѣ лучшія картины, другія совершенно въ томъ-же характерѣ; нѣкоторыя такъ-же пикантны по замыслу, но страдаютъ тѣмъ же или еще большимъ отсутствіемъ живописныхъ достоинствъ.

Что же можно почувствовать при созерцаніи такихъ картинъ? что сказать объ ихъ творцѣ? То-же, что можно почувствовать при чтеніи донесеній и мемуаровъ наполеоновской эпохи, что можно почувствовать при видѣ коллекцій тогдашняго оружія, тогдашнихъ столь характерныхъ формъ и всевозможныхъ предметовъ. Все это способно служить *матеріаломъ* для художественнаго впечатлѣнія, но оно не вызываетъ само собой этого впечатлѣнія. Верещагинъ иллюстрировалъ при помощи этихъ оружій, формъ, предметовъ мемуары того времени, но онъ не создалъ самостоятельныхъ художественныхъ произведеній. Онъ не далеко ушелъ по техникѣ отъ распространенныхъ тогда народныхъ картинъ, а по духу во многомъ даже уступаетъ имъ, такъ какъ ему не достаетъ той драгоцѣннѣйшей непосредственности, которая такъ убѣдительно говоритъ изъ нихъ. Вообще, трудно говорить о Верещагинѣ съ художественной точки зрѣнія, такъ какъ, если онъ и заслуживаетъ самаго сочувственнаго отношенія, серьезнаго вниманія и почета, то не какъ художникъ—онъ вовсе не художникъ,—а какъ историкъ, какъ этнографъ, какъ ученый, очень умный, очень дѣльный, но, какъ этому и слѣдуетъ быть, черствый и холодный. Все, что есть теплаго и горячаго въ его картинахъ, пробралось, такъ сказать, помимо его, лишь болѣе или менѣе точно отражая объекты его изученія, объекты, въ которыхъ, разумѣется, масса поэзіи, страсти и духовнаго смысла.

Александръ Бенуа.

Программа будущихъ концертовъ Музыкальнаго Общества.

Въ будущемъ году, какъ мы слышали, дирекція Русскаго Музыкальнаго Общества пригласила для дирижированія симфоническими концертами слѣдующихъ лицъ:

Изъ знаменитыхъ дирижеровъ, помимо уже отличившихся въ нынѣшнемъ сезонѣ, гг. Безекирскаго и Юферова, имѣется въ виду пригласить на рядъ гастролей элегантнаго капельмейстера Артистическо-литературнаго театра г. Коръ-де-Ласа. (По этому поводу ведутся дипломатическіе переговоры съ бывшимъ испанскимъ посланникомъ Кампо-Саградо).

Ведутся также переговоры съ наиболѣе извѣстными иностранными дирижерами, изъ которыхъ обѣщали свое участіе г. Нуцулеско изъ Румыніи, г. Граменья изъ Италіи и г. Франке изъ Зоологіи.

Весь штатъ, какъ русскихъ такъ и заграничныхъ капельмейстеровъ, будетъ подчиненъ высшему художественно-музыкальному надзору М. М. Иванова, подъ „богатымъ управленіемъ“*) котораго состоится экстренное симфоническое собраніе, посвященное исполненію первыхъ пяти актовъ его прославившейся въ „Новомъ Времени“ оперы „Забава Путятишна“ (безъ костюмовъ).

Солистами будутъ приглашены: г-нъ Гуніади Яношъ, изъ Будапешта, виртуозъ на контрфаготѣ, который исполнитъ скрипичную сюиту K dur Ц. А. Кюи, переложенную концертантомъ-же для контрфагота съ аккомпаниментомъ офеклеида; г-нъ Пэ, изъ Бордо, виртуозъ на іерихонской трубѣ, который на бисъ протрубитъ berceuse Ц. А. Кюи; г-жа фонъ Вальдшлесхенъ, женщина-баритонъ изъ Риги,—исполнитъ по требованію публики зна-

*) Зри спец. телеграмму „Нов. Врем.“ отъ 5 февр. с. г.

менитое „болеро“ Ц. А. Кюи, и, наконецъ, небывалое чудо природы, 3-хълѣтній вундеркиндъ—Лева Сосунъ изъ Одессы, который безъ аккомпанемента изобразитъ на окаринѣ Walkürenritt Вагнера.

Среди капитальныхъ произведеній значатся на программѣ лучшія сочиненія слѣдующихъ извѣстныхъ композиторовъ:

Людвигъ ванъ-*Бетховенъ* (1770—1827)—увертюра Леонора № 3 (будетъ исполнена 3 раза).

Карлъ Марія фонъ-*Веберъ* (1786—1826)—увертюра къ оперѣ Фрейшюцъ (въ 1-ый разъ) для 9 роялей (36 рукъ), — будетъ сыграна ученицами класса проф. Боровки съ оркестромъ и хоромъ подъ управленіемъ К. К. фонъ-Баха.

Феликсъ *Бартольди* (1809 — 1847) (просятъ отнюдь не смѣшивать съ Феликсомъ Блуменфельдомъ) — Hochzeits-Marsch.

Рихардъ *Вагнеръ* (1813—1883)—маршъ изъ Тангейзера.

Джузеппе *Верди*—маршъ изъ Аиды.

Названные марши будутъ исполнены соединенными оркестрами пожарныхъ и инвалидныхъ командъ, подъ управленіемъ г. Войцѣха Главача.

Изъ произведеній новѣйшихъ композиторовъ впервые появятся: всѣ посмертныя сочиненія Ю. Арнольда; „Пробужденіе Льва“ А. Контскаго (симфоническая поэма, вновь оркестрованная А. К. Глазуновымъ); Н. Ѳ. Соловьева — „Миніатюрная сюита“ и Н. К. Галкина — кантата „Торжество Вакха“ (въ рукописи).

Въ послѣднемъ же, 10-мъ симфоническомъ собраніи будетъ съ особенной торжественностью исполненъ, въ первый и послѣдній разъ, реквіемъ г. Іогансена подъ управленіемъ г. Бернгардта.

Сообщилъ: *Силэнъ.*

За-границей.

(Въ Музеѣ Гюстава Моро.)

I.

Въ самомъ центрѣ Парижа, сейчасъ у шумной площади Trinité, круто поднимается вверхъ rue de La Rochefoucauld. Въ этомъ мѣстѣ она сразу принимаетъ тихій, аристократически-провинціальный видъ. Съ обѣихъ сторонъ бѣлые дома-особняки съ садами, ни одного магазина, ни одного экипажа, рѣдкіе прохожіе идутъ не спѣша, на всемъ печать покоя...

Таковъ кусокъ улицы, гдѣ помѣщается семейный отель Гюстава Моро, отданный теперь, по духовному завѣщанію знаменитаго артиста, со всѣми произведеніями автора, въ собственность государства. Высокій розоватый домъ съ сѣро-зелеными украшеніями уже передѣланъ подъ музей и утратилъ свой первоначальный видъ современнаго частнаго жилища; картины уже развѣшаны, но формальности по переходу дома Моро въ собственность государства еще не всѣ выполнены и двери его тщательно затворены для публики.

При жизни, Моро часто говорилъ Одилону Редону, съ которымъ онъ былъ довольно близокъ, что для старыхъ друзей музей будетъ открытъ раньше, чѣмъ для публики. Пользуясь этими словами умершаго художника, Редонъ пожелалъ проникнуть въ таинственный домъ-музей и предложилъ намъ отправиться съ нимъ.

Если улица, на которой помѣщается музей, представляетъ собою нѣчто особенное, то самый музей не менѣе поражаетъ посѣтителя своимъ, совершенно необычнымъ для музея, патріархально-семейнымъ характеромъ. Двери отворяетъ старая женщина въ синемъ фартукѣ, съ худымъ сморщеннымъ лицомъ, которая глядитъ сурово на незнакомыя ей лица и привѣтливо улыбается беззу-

бымъ ртомъ старымъ друзьямъ Моро. Бѣлая передняя увѣшана копіями, а оттуда узкая лѣстница, съ банальнымъ свѣтло-желтымъ ковромъ, ведетъ въ большую залу перваго этажа.

Никакой мебели кромѣ круглаго стола, покрытаго старенькой скатертью, и трехъ-четырехъ вѣнскихъ стульевъ. На столѣ номера Gazette des Beaux-Arts, какіе-то только-что проявленные фотографическіе снимки, клочки исписанной бумаги... Витая желѣзная лѣстница ведетъ въ третій этажъ. Паркетъ блеститъ, всюду чисто, ни пылинки въ воздухѣ, и тихо, тихо... Ходишь, какъ въ просторномъ свѣтломъ склепѣ.

Въ этомъ большомъ, тихомъ, барскомъ домѣ родился, выросъ и умеръ Гюставъ Моро. Онъ покидалъ его только между 30-мъ и 40-мъ годами жизни, когда ѣздилъ въ Италію, да на короткое время послѣ смерти матери, которая была его единственнымъ товарищемъ въ жизни и имѣла на него, говорятъ, очень сильное вліяніе.

Привѣтливо встрѣтившая насъ съ Редономъ старушка доложила о нашемъ приходѣ, и насъ принялъ высокій, сѣдой, необыкновенно представительный старикъ, ближайшій другъ Моро, который дѣлилъ его одинокую жизнь послѣ смерти матери. Онъ позволилъ намъ осмотрѣть музей, извиняясь, что не можетъ насъ сопровождать.

Онъ объяснилъ намъ, что не чрезмѣрное самомнѣніе заставило Моро завѣщать свой домъ государству. Художникъ любилъ свои произведенія, какъ другіе любятъ дѣтей; ему тягостно было думать, что плоды труда всей жизни разсѣются по свѣту, распродадутся съ публичнаго торга. Онъ завѣщалъ свои произведенія государству, потому что частному лицу завѣщать ихъ невозможно: налогъ на наслѣдство такъ великъ, что второму наслѣднику пришлось бы уже продавать картины для его уплаты.

Музей Моро—океанъ работы. Въ немъ помѣщается 800 картинъ (считая и этюды) масляными красками, 500 акварелей и 12.000 рисунковъ! Читатель не потребуетъ отъ насъ хоть сколько-нибудь полной оцѣнки этого громаднаго труда длинной, трудовой артистической жизни и приметъ нашу теперешнюю замѣтку, какъ простое, бѣглое впечатлѣніе любителя живописи.

Разсматривая одну за другой картины Моро, получаешь прежде всего впечатлѣніе сіяющей красоты, спокойно-радостной, гармоничной, но холодной и *внѣ*-человѣческой. Эстетическая эмоція, получаемая отъ твореній Моро, очень велика, но она не потрясаетъ душу, а ласкаетъ глазъ, даетъ особое, почти физическое наслажденіе, вызываетъ чувство довольства, покоя. Кто говоритъ покой, тотъ близокъ къ слову смерть и очень далекъ отъ слова жизнь.

Жизни въ произведеніяхъ Моро — нѣтъ. Онъ удалился dans sa tour d'ivoire, заперся въ своемъ тихомъ домѣ, переживалъ памятью безконечный рядъ твореній великихъ мастеровъ, скопленныхъ въ безконечныхъ музеяхъ, и грезилъ объ ослѣпительномъ блескѣ величавой красоты.

Живя одиноко, среди каменныхъ, сѣрыхъ громадъ Парижа, не видя ни травы, ни цвѣтка, ни сочной листвы лѣса, ни пышнаго блеска солнечнаго заката, ни тѣхъ чаръ красокъ, которыми природа наполняетъ взоръ художника, Моро, прирожденный живописецъ, т. е. человѣкъ, которому вложена въ душу любовь краски, долженъ былъ испытывать особую потребность одарить свои образы чрезмѣрной роскошью цвѣта и свѣта. Краски его картинъ ослѣпительно ярки, безконечно разнообразны, радостны, чисты, блестятъ и искрятся какъ драгоцѣнные камни. Такихъ красокъ, можетъ быть, еще никто не находилъ на своей палитрѣ и, можетъ быть, не найдетъ никогда.

Онъ не даромъ искалъ le ton expressif — его онъ находилъ не разъ, мы бы даже охотнѣе сказали le ton suggestif. Когда вспоминаешь его картины, прежде всего всплываютъ въ памяти ихъ цвѣта и только за ними выдвигаются линіи, фигуры. Къ такому-же разряду особенностей Моро надо отнести его глубокую любовь къ орнаменту. Въ огромномъ количествѣ его картинъ мы находимъ массу орнаментальныхъ деталей, написанныхъ тщательно, съ любовью. Къ сказанному намъ остается прибавить, что, насколько можно судить по бѣглому осмотру такого множества картинъ, намъ кажется, что манера письма Моро мѣнялась постепенно въ теченіи его жизни, и что послѣднія его вещи написаны шире, несравненно менѣе сухи, чѣмъ тѣ немногіе образцы его работы, которые можно было видѣть послѣ его смерти въ Люксембургскомъ музеѣ.

Приступая къ описанію отдѣльныхъ картинъ, скажемъ прежде всего, что, къ нашему удивленію, въ числѣ 800 полотенъ мы увидѣли очень много большихъ картинъ въ нѣсколько метровъ вышиною.

Въ большой залѣ перваго этажа, на стѣнѣ, передъ входомъ, помѣщаются три огромныя картины: *Le poète Tirthée excitant le peuple à la revolte*, *Prétendant* и *Argonautes*. Послѣдняя помѣчена 1897 годомъ (Моро умеръ весною 1898 г.).

Изъ этихъ трехъ вещей на насъ очень сильное впечатлѣніе произвели *Argonautes*. На лазурно-ясномъ фонѣ неба, на которомъ висятъ и точно текутъ внизъ молочно-бѣлыя облака — такъ тихъ, прозраченъ и свѣтелъ воздухъ —, между двумя розовыми скалами, вокругъ которыхъ носятся красныя и синія чайки, прямо на зрителя идетъ Арго. Два огромныхъ дельфина собираются нырнуть подъ корабль, совсѣмъ внизу, на первомъ планѣ картины. Вся эта нижняя часть не окончена и нарисована углемъ. На кораблѣ, вокругъ мачты, пирамидально расположены фигуры людей, мачта увита листвой лавровъ, рѣзкая зелень которыхъ вырѣзывается на лазурномъ, тихомъ небѣ, и заходитъ за бѣлый, узкій, похожій на огромное крыло чайки парусъ, прикрѣпленный къ изогнутой мачтѣ ярко-краснаго цвѣта. Все величаво, увѣренно, въ застывшей красотѣ скользитъ по гладкому, синему морю.

Дальше въ углу, въ плохомъ освѣщеніи, повѣшена „La fleur Mystique“, привлекающая взоръ прежде всего какъ нѣчто отличное отъ всего того, что видишь въ залѣ. Какой-то бѣлый свѣтъ льется съ неба, бѣлымъ зеркаломъ лежитъ на землѣ и уходитъ въ даль вода, усѣянная синеватыми скалами, точно море при отливѣ, освѣщенное свѣтомъ солнца, закрытаго высоко поднявшимся легкимъ туманомъ.

На переднемъ планѣ стремится вверхъ могучій стволъ небывалаго растенія; широкіе овальные листья, поднимаясь, расходятся въ стороны, отгибаются какъ лепестки гигантскаго цвѣтка, и среди нихъ на общемъ бѣло-синемъ тонѣ картины высится Мадонна, Царица Небесъ, въ коронѣ, со скипетромъ. Узорчатый край роскошной ея мантіи обхватываетъ часть ствола растенія и вьется между листьями.

Не останавливаясь на разсмотрѣніи двухъ замѣчательныхъ произведеній Моро — „Les filles de Théstius“ и „La mer de Moïse“, мы идемъ дальше.

А. В. Б—ръ.

(Окончаніе будетъ).

Книги.

Недавно вышедшимъ третьимъ выпускомъ заканчивается *первый томъ „Исторіи живописи“ Рихарда Мутера*. Внѣшній видъ изданія съ каждымъ выпускомъ улуч-

шается. Иллюстраціи печатаются все лучше и лучше, причемъ нельзя не обратить вниманія на то обстоятельство, что въ русскомъ изданіи число ихъ увеличено по сравненію съ нѣмецкимъ оригиналомъ. Такъ, напр., въ послѣднемъ выпускѣ издатели помѣстили очень интересную, но мало извѣстную работу Менцеля — „Прогулка по озеру“. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что книга Мутера найдетъ у насъ широкое распространеніе и окупитъ громадныя затраты издателей.

Какъ извѣстно, переводъ нѣмецкаго текста разсматриваемаго труда сдѣланъ г-жей Венгеровой. Казалось-бы, ея многолѣтняя дѣятельность въ качествѣ переводчицы и „обозрѣвательницы“ новостей иностранной литературы должна была гарантировать точность и правильность перевода. Къ сожалѣнію, въ данномъ случаѣ, г-жа Венгерова оказалась не на высотѣ задачи.

Переводъ сдѣланъ тяжелымъ, шероховатымъ языкомъ, а порой встрѣчаются даже очень досадныя неточности, свидѣтельствующія о нѣкоторой небрежности перевода. Чтобы не быть голословными, укажемъ нѣсколько неправильно переведенныхъ мѣстъ изъ *второго* выпуска. Такъ, напр., на стр. 139 (стр. 2 сверху)—слово „каріатиды“ неумѣстно. Въ храмѣ Зевса, построенномъ въ Аѳинахъ, не было не только 15-ти, но даже и одной каріатиды; въ нѣмецкомъ подлинникѣ сказано вовсе не „каріатиды“, а „Säulenkolosse“. Далѣе, на стр. 142 (стр. 5—6 сн.) вмѣсто „Микель-Анджело“ поставлено „Дона“, а вмѣсто Донателло — Микель-Анджело, что совершенно искажаетъ смыслъ всей фразы.

Затѣмъ оказывается, что „Прюдонъ *писалъ* картину *карандашемъ*“ (стр. 178). На стр. 218 (стр. 9 сн.) — сказано „картина имѣетъ несомнѣнныя „*качества*“, вмѣсто „*достоинства*“, а черезъ строку — читатель опять наталкивается на *невѣрную* по построенію фразу (ср. стр. 326 нѣм. текста). И такихъ примѣровъ можно привести не мало.

Мы надѣемся, что въ слѣдующихъ выпускахъ г-жа Венгерова будетъ болѣе внимательно провѣрять переводъ, такъ какъ было-бы слишкомъ досадно, еслибъ допускаемые ею промахи повредили успѣху изданія, которому, вѣроятно, сочувствуетъ и сама переводчица. Замѣтимъ кстати, что г-жѣ Венгеровой слѣдовало-бы быть болѣе внимательной не только въ области перевода, но и въ области критики. Такъ, недавно, въ журналѣ „Mercure de France“, въ корреспонденціи своей о пушкинскомъ номерѣ „Міра Искусства“, г-жа Венгерова сообщила французскимъ читателямъ, что *всѣ* иллюстраціи, помѣщенныя въ вышеназванномъ номерѣ, не имѣютъ отношенія къ тексту и относятся къ XVIII вѣку. Почтенная писательница не замѣтила, что *всѣ* художники, иллюстраціи коихъ были нами воспроизведены въ номерѣ 13—14, были *современники* Пушкина. Надо поистинѣ быть очень мало освѣдомленнымъ въ исторіи русскаго искусства, чтобы отнести Брюллова и Венеціанова къ XVIII вѣку. Обращаемъ вниманіе на столь мало-значительные факты главнымъ образомъ потому, что, несмотря на всю свою незначительность, они все-таки способны подорвать довѣріе къ „критическимъ изслѣдованіямъ“ нашей писательницы.

* * *

Подъ редакціей Штейнгаузена, предпринято въ Лейпцигѣ изданіе цѣлаго ряда *монографій по исторіи нѣмецкой культуры*. До сихъ поръ вышло два тома. Первый изъ нихъ посвященъ исторіи нѣмецкаго солдата, второй исторіи купца.

Книги богато иллюстрированы *современными* гравюрами. Перелистывая страницы этихъ, въ высшей степени художественно напечатанныхъ, томиковъ, не вникая даже въ живо интересно написанный текстъ, читатель

не можетъ не проникнуться духомъ эпохи и не почувствовать ея интимной стороны. Граверы XVI и XVII вв. не боялись воплощать въ своихъ твореніяхъ всѣ мелочи жизни и съ одинаковой добросовѣстностью и любовью вырѣзали и портреты знатныхъ, важныхъ негоціантовъ, и рынокъ въ маленькомъ городкѣ, и большую проѣзжую дорогу...

Каждый томикъ стоитъ 4 марки. Принимая во вниманіе роскошь изданія, нужно признать эту цѣну крайне не высокой.

* * *

Почтенный Патеръ Кунъ (Alb. Kuhn) медленными, но вѣрными шагами подвигаетъ впередъ свою обширную исторію искусства. Въ 20-мъ выпускѣ его интереснаго и богато иллюстрированнаго изслѣдованія закончена эпоха готики. Пока щепетильный авторъ виталъ въ области античнаго міра, въ его изложеніи и въ подборѣ иллюстрацій чувствовалось нѣкоторое стѣсненіе. Статуи выбирались имъ поскромнѣе и съ виноградными листьями. Искусство среднихъ вѣковъ — болѣе сродни автору, что замѣтно отразилось какъ на текстѣ, такъ и на иллюстраціяхъ, количество которыхъ прямо громадно.

По всей вѣроятности изданіе это скоро закончится, и тогда мы къ нему еще вернемся.

Библіофилъ.

Инженерный Замокъ.

На мѣстѣ, гдѣ теперь стоитъ Инженерный замокъ, стоялъ Лѣтній дворецъ императрицы Елизаветы. Въ этомъ дворцѣ родился Павелъ Петровичъ, и это, въ связи съ видѣніемъ Святого Михаила побудило его по вступленіи на престолъ построить здѣсь церковь во имя архистратига и новый дворецъ. Работа началась въ 1797 г. и была окончена, несмотря на отчаянную спѣшку, за нѣсколько мѣсяцевъ до смерти императора въ 1880 г. Говорятъ, что первый балъ въ новомъ, еще не высохшемъ дворцѣ представлялъ ужасное зрѣлище; отъ сырости и жары поднялся густой туманъ, въ которомъ еле мерцали свѣчи и скользили какъ тѣни люди.

Кто строилъ Михайловскій замокъ, сказать трудно; существуетъ мнѣніе, что проектъ былъ работы Баженова, знаменитаго зодчаго временъ Екатерины, сошедшагося въ качествѣ франкъ-масона съ Павломъ, въ бытность послѣдняго еще наслѣдникомъ. Дѣйствительно, многое въ Инженерномъ Замкѣ напоминаетъ итальянскій характеръ построекъ Баженова, особенно его модель Кремлевскаго дворца (таковы колонады, нѣкоторыя детали, 8-ми угольный дворъ); но онъ-ли строилъ, или вся честь постройки этого великолѣпнаго зданія должна принадлежать заѣзжему архитектору Бреннѣ, который и довелъ ее до конца, въ достовѣрности неизвѣстно. Баженовъ умеръ спустя нѣсколько мѣсяцевъ послѣ начала постройки, будто бы отравленный тѣмъ, кому не нравилось, что онъ все болѣе и болѣе оказывалъ вліяніе, и притомъ благотворное, на императора. При Павлѣ дворецъ былъ окруженъ рвами, бастіонами и шлагбаумами, и отъ Манежной площади вплоть до двухъ павильоновъ (теперь на Инженерной улицѣ) вела чудная липовая аллея (на мѣстѣ ея манежъ). Крыша была украшена трофеями и статуями, впрочемъ, довольно грубой работы, которыя были уничтожены, когда дворецъ перешелъ въ Инженерное вѣдомство. Внутренность была роскошно отдѣлана и мы можемъ имѣть понятіе о ней, не только по подробнымъ описаніямъ современниковъ, но и по той чудесной модели, которая хранится въ Императорской Академіи Художествъ и которая достойна лучшей участи, нежели поломанной, стоять въ какомъ-то темномъ углу,

гдѣ никто ея никогда не видитъ. Изъ всей роскоши немного сохранилось только тронное зало и кое-гдѣ живопись на потолкахъ. Стиль дворца, хотя и построеннаго въ моментъ зарожденія такъ называемаго стиля Empire — нѣсколько напоминаетъ своей барочной торжественностью, грузнымъ, гордымъ фасадомъ, простотой общихъ чертъ и сочностью деталей, постройки второй половины XVI в. въ Италіи, какого-нибудь генуэзца Алесси или римлянина Бороминп. Михайловскій замокъ — одно изъ превосходныхъ созданій не только для Петербурга и Россіи, но и для всей архитектуры конца XVIII в. Онъ несомнѣнно носитъ отпечатокъ своей грозной, мрачной, склонной къ мистицизму эпохи и вполнѣ отражаетъ въ своихъ формахъ отличительныя черты одного изъ самыхъ замѣчательныхъ явленій того времени: императора Павла.

Б. Веніаминовъ.

Свѣдѣнія.

Отлагая до ближайшаго номера характеристику творческой дѣятельности художника Нестерова, приводимъ здѣсь нѣсколько датъ изъ его біографіи.

Михаилъ Васильевичъ Нестеровъ родился 19 Мая 1862 года, въ Уфѣ. Директоръ московскаго реальнаго училища, куда былъ отданъ своими родителями молодой Нестеровъ, замѣтилъ въ своемъ ученикѣ признаки художественнаго дарованія, и убѣдилъ родителей отдать ихъ сына въ училище живописи, куда Нестеровъ и поступилъ въ 1882 г., еще при Перовѣ.

Первую медаль Нестеровъ получилъ въ 1886 году, за картину „До государя челобитчики“. Въ 1887 году онъ написалъ картину „Христова невѣста“, и съ этого времени художникъ уже не покидаетъ избраннаго пути и посвящаетъ себя исключительно религіозной живописи. Въ 1889 онъ принимаетъ впервые участіе въ передвижной выставкѣ картиной „Пустынникъ“. Ознакомившись съ нею, А. В. Праховъ и В. М. Васнецовъ приглашаютъ Нестерова въ Кіевъ, для участія въ работахъ во Владимірскомъ Соборѣ. Здѣсь Нестеровъ работаетъ съ 1890 по 1895 г.

М. В. Нестеровъ состоитъ членомъ товарищества передвижниковъ, а въ 1898 году онъ удостоенъ званія академика.

Въ настоящее время художникъ работаетъ въ Абастуманѣ, гдѣ ему поручено исполнить всѣ художественныя работы въ строющемся православномъ храмѣ.

Замѣтки.

Г-на Рѣпина можно поздравить: 5-го февраля на общемъ собраніи экспонентовъ весенней выставки въ *Императорской Академіи Художествъ* большинствомъ голосовъ были избраны въ комитетъ жюри выставки слѣдующія лица: В. А. Беклемишевъ, К. Я. Крыжицкій, В. Е. Пурвитъ, Ф. Э. Рущицъ, Н. П. Химона, В. И. Зарубинъ, Н. К. Рерихъ, К. А. Стабровскій, А. А. Рыловъ, И. Я. Гинцбургъ, И. С. Богатыревъ, Я. М. Розенталь, А. Н. Бенуа, А. А. Борисовъ, К. О. Глущенко.

Кандидатами на случай выбытія членовъ комитета избраны *И. Е. Рѣпинъ* и В. И. Вальтеръ.

Наконецъ-то г. Рѣпинъ воочію убѣдится, что даже питомцы Академіи считаютъ его художественное сужденіе годнымъ лишь „на случай выбытья“ кого-либо болѣе чуткаго и болѣе серьезнаго, чѣмъ онъ.

Комиссія для покупки картинъ въ Московскую городскую Третьяковскую галлерею пріобрѣла на выставкѣ, устроенной журналомъ „Міръ Искусства“ — „Этюдъ“ И. Ле-

витана и „Бюстъ Л. Толстого“ кн. П. Трубецкого.

На выставкѣ въ Академіи Художествъ той-же комиссіей пріобрѣтенъ „Талый снѣгъ“ художника Е. Столица.

Самымъ крупнымъ событіемъ нынѣшняго музыкальнаго сезона было то, которое прошло наиболѣе незамѣченнымъ. Мы говоримъ о постановкѣ на русской сценѣ оперы Вагнера „Тристанъ и Изольда“.

Не имѣютъ успѣха у публики главнымъ образомъ произведенія геніальныя. Эта аксіома далеко не нова, но каждый разъ вызываетъ невольный ропотъ. „Тристанъ“ написанъ сорокъ лѣтъ тому назадъ; было, слѣдовательно, довольно времени, чтобы съ нимъ познакомиться; однако, и до сихъ поръ публика не рѣшилась имъ заинтересоваться Бѣда тутъ, конечно, еще не велика, ибо чѣмъ дольше геніальное произведеніе будетъ скрыто отъ пошлыхъ восторговъ, тѣмъ лучше и чище сохранится оно для любителей настоящаго искусства.

Во всякомъ случаѣ, въ то время, когда вся разношерстная толпа ломилась въ „Богему“, „Тристанъ“ никого не привлекалъ.

Исполняется у насъ Тристанъ превосходно. Долгое время считалось, что Вагнера пѣть вообще невозможно, что онъ ломаетъ голоса и что русскимъ пѣвцамъ никакъ не совладать съ нимъ.

Опытъ показалъ совершенно обратное. Тристанъ былъ спѣтъ такъ, какъ его нигдѣ въ Германіи спѣть не могутъ. Всѣ исполнители главныхъ ролей были великолѣпны. Объ Литвинъ говорить, конечно, не приходится: еще не далѣе, какъ прошлой весной, она удивляла Лондонъ и осенью блистала въ Парижѣ, въ театрѣ покойнаго Lamoureux, гдѣ была единогласно признана за лучшую, современную исполнительницу Изольды.

Кто-же особенно насъ порадовалъ, это нашъ первый русскій Тристанъ — Ершовъ. Будучи не всегда согласны съ нимъ въ его сценическомъ построеніи роли, мы должны заявить, что въ первый разъ слышали роль Тристана *пропѣтой* съ начала до конца, ибо у идеальнаго исполнителя роли Тристана — Ж. Решке, вокальная сторона всегда оставляла желать лучшаго, другіе-же Тристаны, какъ Vogl, Cossira, Alvary, Engel, Gudehus въ вокальномъ отношеніи были прямо плохи.

Ершовъ проводитъ всю роль совсѣмъ легко. Голосъ его звучитъ прекрасно, и въ художественномъ отношеніи онъ превзошелъ ожиданія всѣхъ русскихъ „вагнеріанцевъ“.

На мѣсто скончавшагося Д. В. Григоровича — Директоромъ Музея Общества Поощренія Художествъ назначенъ М. П. Боткинъ. Замѣтимъ кстати, что послѣ австрійскаго погрома, состоявшагося, — какъ видно изъ напечатаннаго въ прошломъ номерѣ опроверженія, — по единогласному постановленію всѣхъ членовъ комитета, — музей приведенъ въ порядокъ. Въ разбитыя витрины вставлены новыя стекла и къ саксонскимъ кукламъ приклеены новые носы.

Г-нъ Далькевичъ справедливо сѣтуетъ на то, что наши газеты относятся крайне индифферентно къ вопросамъ искусства (см. Сѣв. Курьеръ № 97). Дѣйствительно, во всѣхъ большихъ газетахъ, каждую недѣлю есть „музыкальные“, „литературные“ и „научные“ фельетоны; только пластическія искусства въ полномъ загонѣ, и о художественныхъ фельетонахъ нѣтъ и рѣчи. Въ былыя времена хоть г. Стасовъ наполнялъ своими простынями столбцы „самой большой газеты“. Теперь — же и его труба замолкла не разрушивъ іерихонскихъ стѣнъ.

Г. Old Gentleman совершенно вѣрно замѣчаетъ въ „Россіи“, (№ 290) по поводу художественно-промышленнаго отдѣла выставки „Міра Искусства“: „Фантастическій, причудливый рисунокъ и художественная про-

мышленность всегда и всюду были друзьями... Чѣмъ прозаичнѣе предметъ художественной промышленностипо назначенію въ житейскомъ обиходѣ, тѣмъ фантастичнѣе старались придать ему форму, какъ будто этимъ контрастомъ хотѣли его облагородить и одухотворить. И конечно, странныя, дикія по замыслу, но изящныя по исполненію блюда-чудовища г. Обера говорятъ публикѣ совсѣмъ не объ упадкѣ искусства, ... но, наоборотъ, о стремленіи приблизиться къ тѣмъ далекимъ, здоровымъ временамъ, когда смѣлые и остроумные художники, вродѣ Бенвенуто Челлини, не задумывались весело и необузданно шутить и фантазировать въ металлѣ и въ драгоцѣнныхъ камняхъ, какъ теперь не всегда имѣютъ смѣлость шутить даже словами".

Дѣйствительно, столь распространенная въ публикѣ боязнь *художника*, *недовѣріе* къ нему и его творчеству по истинѣ изумительны. Большинство нашихъ защитниковъ „здороваго искусства", издѣваясь надъ „причудами" какого-нибудь Врубеля, человѣка образованнаго и художника до мозга костей,—довѣрчиво покупаетъ всякую дрянь съ „апраксина" и украшаетъ свою квартиру буфетами „охтенскаго" издѣлія съ „грушами" и „зайцами". Охтенскій столяръ-самоучка пользуется большимъ авторитетомъ, нежели художникъ, оскорбленный уродствами нашей обиходной жизни и пытающійся украситъ ее продуктами своей творческой фантазіи... Неужели же изъ-за того, что *попытки* этихъ новаторовъ иногда рискованы, слѣдуетъ *принципіально* отрицать ихъ значеніе и художественную цѣнность?

„Міръ Божій" въ лицѣ своего „критика" А. Б. полемизируетъ съ „Міромъ Искусства". Мы бы и рады были отвѣчать ему, такъ какъ борьба съ такими г-дами какъ А. Б. (имя которымъ легіонъ) составляетъ одну изъ обязанностей нашего журнала, но... нельзя спорить съ человѣкомъ о томъ предметѣ, въ которомъ онъ ничего не смыслитъ. Въ своей статьѣ, касающейся очень интересной темы—современной формы разлада между „отцами и дѣтьми" — г. А. Б., переходя къ искусству, высказываетъ слѣдующую мысль: „*Конечно, увлеченіе* небольшой кучки... писателей и художниковъ—*картинамиБотичелли, средневѣковьемъ и другими мертвыми побрякушками—само по себѣ ничто*. Но рядомъ идетъ болѣе интересная и глубокая работа — исканіе новыхъ формъ для искусства, *выражающееся въ символизмѣ*, который тоже идетъ къ намъ съ Запада. *Интересъ къ такимъ художникамъ, какъ Рошгроссъ, Беклинъ, Клингеръ*, имена которыхъ все чаще и чаще мелькаютъ въ нашей печати, показываетъ, что и насъ постепенно охватываетъ предчувствіе новаго въ искусствѣ, которое въ своей старой реалистической формѣ отстало отъ жизни".

Стоитъ-ли спорить съ человѣкомъ, для котораго все средневѣковое искусство—„мертвыя побрякушки", и который, говоря о символизмѣ, ставитъ рядомъ имена Беклина, Клингера и... *Рошгросса (!)*. Отчего-же тогда не сопоставить въ области литературы имена Л. Толстого, Чехова и, скажемъ, Боборыкина. Такое сопоставленіе обидѣло-бы даже г-на А. Б. Однако, въ области искусства, онъ смѣло изрекаетъ подобныя-же нелѣпости, не замѣчая, что каждое его утвержденіе, каждый приводимый имъ примѣръ — оскорбителенъ для всѣхъ тѣхъ, кто уважаетъ и любитъ искусство...

Въ числѣ выдающихся художниковъ, принимающихъ участіе въ Скандинавскомъ отдѣлѣ парижской выставки, французскіе журналы называютъ слѣдующія имена: 1) Норвегія — Мунте, Веренскіольдъ, Петерсенъ, Крогъ, Мункъ. 2) Швеція—Лильефорсъ, Нурдстрёмъ, Бергъ, Принцъ Евгеній. 3) Данія—Іогансенъ, Паульсенъ, Гаммерсгей, Роде.

Произведенія *всѣхъ* этихъ художниковъ уже знакомы петербуржцамъ по Скандинав-

ской выставкѣ, устроенной нѣсколько лѣтъ тому назадъ, въ залахъ Общества Поощренія Художествъ.

ШШ Итальянское правительство пріобрѣло за $3^1/_2$ милліона лиръ знаменитую галлерею Боргезе. Оцѣнку этой коллекціи производили эксперты разныхъ національностей. Любопытно, что итальянецъ оцѣнилъ ее въ $5^1/_2$ милліоновъ, нѣмецъ въ 7, а французъ въ 12. Такимъ образомъ, надо признать, что правительство пріобрѣло эту коллекцію крайне дешево.

ШШ Въ Люксембургскомъ музеѣ (въ Парижѣ) была устроена выставка рисунковъ Пювисъ-де-Шаванна. По этому поводу въ приложеніи къ Gazette des Beaux-Arts справедливо замѣчено: „Тѣ опрометчивые люди, которые нападали на искусство умершаго художника, получили, наконецъ, возможность сдѣлать почетное отступленіе. Изъ всѣхъ многочисленныхъ несправедливостей, совершенныхъ за послѣднее время по отношенію къ выдающимся художникамъ, наиболѣе непонятной является непризнаваніе Пювиса. Кто только не говорилъ о немъ всякихъ глупостей (sottises) вродѣ того, что у него неправильный рисунокъ, что у него нѣтъ воображенія, что онъ не понимаетъ красокъ и т. п. Выставленные рисунки въ этомъ отношеніи являются цѣнными оправдательными документами“.

Кое кому совѣтуемъ прочесть эти строки!

ШШ Комиссія Академіи Художествъ въ Брюсселѣ, отказалась одобрить пріобрѣтенія, сдѣланныя Директоромъ Академіи, и не приняла купленныхъ имъ, на одной изъ выставокъ современныхъ художниковъ, картинъ Мэнара, Коттэ и Зулоага.

Такимъ образомъ, исторія несчастныхъ „комиссій“ пріобрѣтающихъ картины въ правительственные Музеи, вездѣ одинакова. Несмотря на столь многочисленные примѣры, доказывающіе полную принципіальную несостоятельность начала „большинства голосовъ“ въ дѣлѣ искусства, въ обществѣ до сихъ поръ еще распространено предубѣжденіе, что вопросы искусства нужно рѣшать при помощи „комиссій“, „уставовъ“ „баллотировокъ“ и тому подобныхъ аксессуаровъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, на глазахъ у всѣхъ, незабвенный П. М. Третьяковъ безъ всякихъ „комиссій“ создалъ изъ ничего свой знаменитый Музей. Въ такомъ тонкомъ и сложномъ дѣлѣ необходима абсолютно-неограниченная власть, сосредоточенная въ рукахъ одного человѣка, иначе, по самой логикѣ вещей, музеи современнаго искусства будутъ обречены на храненіе всякой, никому неинтересной, мертвечины. Конечно, Третьяковъ, бывшій не только полномочнымъ хозяиномъ, но и собственникомъ галлереи, былъ поставленъ въ совершенно исключительныя условія, но и для администраціи правительственныхъ музеевъ—тотъ же принципъ единоличной власти является необходимымъ условіемъ процвѣтанія. Достаточно припомнить, сколько жизни внесъ въ холодную и мертвую берлинскую галлерею энергичный Чуди, чтобы согласиться съ вышеприведенными положеніями.

ШШ Совѣтъ Одесскаго Общества Изящныхъ Искусствъ, желая ознакомить съ результатами 35-ти лѣтней дѣятельности рисовальной школы Общества, постановилъ въ апрѣлѣ этого года устроить выставку работъ бывшихъ учениковъ школы, пріобрѣвшихъ имя въ художественномъ мірѣ, и для устройства этой выставки избралъ комиссію изъ директора школы А. А. Попова, преподавателей ея К. К. Костанди, Г. А. Ладыженскаго и Л. Д. Іорини и бывшихъ учениковъ школы художниковъ Л. О. Пастернака, Н. И. Кравченко, І. Э. Браза, Е. І. Буковецкаго, П. А. Нилуса и Т. Я. Дворникова и члена Совѣта Общества профес. А. А. Павловскаго.

ШШ Журналомъ „Міръ Искусства“ изданъ альбомъ 15 авто-литографій русскихъ художниковъ. Въ него входятъ рисунки работы В.

Сѣрова, І. Браза, А. Бенуа, Л. Бакста, Ф. Малявина, М. Якунчиковой и Е. Лансере. Альбомъ стоитъ три рубля и продается въ книжномъ магазинѣ М. О. Вольфъ.

По закрытіи выставокъ картинъ русскихъ мастеровъ, открываются въ Петербургѣ выставки иностранныя. Въ музеѣ бар. Штиглица размѣстятся нѣмецкіе художники, въ Академіи Наукъ — скандинавскіе и гдѣ-то на Вознесенскомъ просп. — испанскіе. Можно себѣ представить, какъ хороши будутъ эти выставки, когда все, что есть въ мірѣ интереснаго, посылаетъ теперь въ Парижъ свои лучшія произведенія.

Нѣмецкая выставка открылась уже въ Москвѣ и, судя по сообщеннымъ именамъ, представляетъ мало интереса. Большой успѣхъ у публики можно заранѣе предсказать испанцамъ, которые, при полнѣйшемъ отсутствіи художественности, заставятъ заплакать отъ восторга всю нашу толпу художественныхъ „старовѣровъ", такъ обожающихъ всякую пошлость подъ сладкимъ соусомъ.

Предполагаемое содержаніе № 5—6 журн. „Міръ Искусства": Д. Мережковскій — „Л. Толстой и Достоевскій". — В. Розановъ — „Еще о смерти Пушкина". — Ларошъ — „Музыкальный критикъ". — Фр. Нитче — „Вагнеръ въ Байрейтѣ". — А. Бенуа — „Выставки". Художественный отдѣлъ посвящается выставкѣ журнала „Міръ Искусства".

Издатель-Редакторъ ***С. П. Дягилевъ.***

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1900 годъ (2-й годъ изданія)

НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЪ

„МІРЪ ИСКУССТВА"

Журналъ будетъ состоять изъ отдѣловъ: 1) художественнаго и художественно-промышленнаго, 2) литературнаго и 3) художественной хроники.

Вновь вводимый **литературный отдѣлъ** посвящается вопросамъ литературной и художественной критики. Въ немъ будутъ, между прочимъ, помѣщены статьи:

Д. Мережковскаго — «Толстой и Достоевскій» (критическое изслѣдованіе, печатаніе котораго будетъ продолжаться въ теченіе всего года).
Кн. А. Урусова — «Гёте и Пушкинъ» (рефератъ, читанный въ Московскомъ Литературно-Артистическомъ кружкѣ).
Г. Лароша — рядъ статей о русской духовной музыкѣ.
Ф. Нитче — «Вагнеръ въ Байрейтѣ».
Александра Бенуа — рядъ отдѣльныхъ главъ изъ новаго труда «Исторія русской живописи въ XIX вѣкѣ» и пр.

Въ художественномъ отдѣлѣ специальные номера посвящаются произведеніямъ русскихъ художниковъ: **В. Сѣрова, М. Нестерова,** гр. **Ѳ. Сологуба, М. Якунчиковой, Александра Бенуа** и др.

Отдѣльные номера будутъ посвящены также выставкамъ: **Парижской, Передвижной, Академической** и др.

Художественная хроника будетъ слѣдить за всѣми событіями художественной жизни Россіи и Запада, давать обзоры выставокъ, отчеты о музыкальныхъ собраніяхъ, разборъ новыхъ художественныхъ изданій и проч.

Журналъ будетъ выходить два раза въ мѣсяцъ (24 номера въ годъ) тетрадями in 4° съ рисунками въ текстѣ и съ приложеніемъ на отдѣльныхъ листахъ фототипій, хромолитографій, офортовъ и оригинальныхъ литографій.

Автотипіи изготовляются у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ, фототипіи у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ, хромоцинкографіи у **А. И. Мамонтова** въ Москвѣ.

Подписная цѣна съ доставкой:

	На годъ.	На 1/2 года.
Въ С.-Петербургѣ	**10** руб.	**5** руб.
Съ пересылкой иногороднимъ	**12** »	**6** »
» » за границу	**14** »	**7** »

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ ВО ВСѢХЪ КНИЖНЫХЪ МАГАЗИНАХЪ.

Въ конторѣ журнала имѣются экземпляры журнала за 1899 годъ, въ **двухъ томахъ**. Цѣна каждаго тома (съ особымъ оглавленіемъ и нумераціей страницъ) 5 руб., съ перес. 6 рубл.

Главная контора журнала находится при книжномъ магазинѣ товарищества **М. О. Вольфъ** *(Спб., Гостиный Дворъ, № 18, Москва, Кузнецкій Мостъ, 12).*

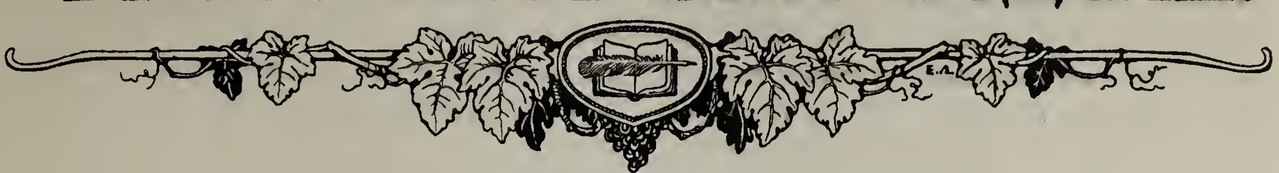
Цѣна №№ 3—4—1 р. 20 коп., съ перес. 1 р. 50 к.

Издатель-Редакторъ ***С. П. Дягилевъ.***

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ. 25-го февраля 1900 г.

Типографія Эд. Гоппе, Вознесенскій пр. № 53.

Литературный отдѣлъ.



Левъ Толстой и Достоевскій.

Д. Мережковскаго.

(Продолженіе).

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Л. ТОЛСТОЙ И ДОСТОЕВСКІЙ, КАКЪ ЛЮДИ.

II.

Юнкеръ Оленинъ мечтаетъ о флигель-адъютантствѣ. Мы знаемъ, что юнкеръ артиллеріи гр. Л. Н. Толстой также мечталъ о флигель-адъютантствѣ и георгіевскомъ крестѣ. „Во время службы на Кавказѣ, — разсказываетъ Берсъ,—Левъ Николаевичъ страстно желалъ получить георгіевскій крестъ“. При открытіи Крымской кампаніи онъ сначала былъ подъ Силистріей, потомъ перешелъ въ Севастополь, гдѣ пробылъ подъ огнемъ трое сутокъ на четвертомъ бастіонѣ и участвовалъ въ штурмѣ, когда былъ взятъ Малаховъ курганъ, выказывая большую храбрость.

Это свое тогдашнее военное честолюбіе выразилъ онъ впослѣдствіи съ обычною откровенностью въ тайныхъ мысляхъ одного изъ своихъ любимыхъ героевъ, князя Андрея Болконскаго въ *Войнѣ и Мирѣ*, который мечтаетъ сдѣлаться русскимъ Наполеономъ.

„Если я хочу этого, хочу славы, — говоритъ себѣ кн. Андрей передъ Аустерлицкимъ сраженіемъ,—хочу быть извѣстнымъ людямъ, хочу быть любимымъ ими, то вѣдь я не виноватъ, что хочу этого, что одного этого я хочу, для одного этого я живу. *Я никогда никому не скажу этого*, но Боже мой! что же мнѣ дѣлать, ежели я ничего не люблю, какъ только славу, любовь людскую. Смерть, раны, потеря семьи, ничто мнѣ не страшно. И какъ ни дороги, ни милы мнѣ многіе люди: отецъ, сестра, жена—самые дорогіе мнѣ люди, но какъ ни страшно и неестественно это кажется, я всѣхъ ихъ отдамъ сейчасъ за минуту славы, торжества надъ людьми, за любовь къ себѣ людей“.

Левъ Николаевичъ былъ уже представленъ къ столь страстно имъ желаемому георгіевскому кресту, но не получилъ его—какъ увѣряетъ Берсъ—„вслѣдствіе личнаго нерасположенія одного изъ начальниковъ“. Эта неудача сильно опечалила его, но вмѣстѣ съ тѣмъ „измѣнила его взглядъ на храбрость“,—со своимъ неизмѣннымъ простодушіемъ увѣряетъ Берсъ. Ему-же признался однажды

Левъ Николаевичъ „въ своей гордости и тщеславіи“: когда послѣ неудачъ въ молодости, т. е. военныхъ, онъ пріобрѣлъ громкую славу писателя, онъ высказывалъ мнѣ, что эта слава величайшая радость и большое счастіе для него. По его собственнымъ словамъ, въ немъ было пріятное сознаніе того, что онъ писатель и аристократъ“. Иногда съ усмѣшкой говорилъ онъ, что „не заслужилъ генерала отъ артиллеріи, за то сдѣлался генераломъ отъ литературы“.

Едва-ли нѣкоторая грубость и беззастѣнчивость этихъ словъ принадлежитъ Толстому; по всей вѣроятности даже въ шуткѣ, съ глазу на глазъ, съумѣлъ онъ выразиться тоньше и стыдливѣе. Но, съ другой стороны, надо видѣть всю глубину наивнаго, такъ сказать, безпомощнаго благоговѣнія Берса передъ великимъ родственникомъ, чтобы чувствовать, что на какую-нибудь злую и остроумную выдумку онъ совершенно неспособенъ. Онъ пишетъ свое *житіе* Л. Толстого въ простотѣ сердца, какъ создатели древнихъ легендъ, хотя, правда, простота Берса для его героя — иногда хуже воровства, зато для изслѣдователя, можетъ быть, лучше всякаго ума.

Какъ бы то ни было, разочаровавшись въ войнѣ и въ военной храбрости, которой впослѣдствіи онъ такъ безсмертно и безпощадно отомстилъ въ своихъ великихъ произведеніяхъ, вышелъ онъ въ отставку поручикомъ артиллеріи и уѣхалъ сначала въ Петербургъ, потомъ за границу. „Петербургъ, — замѣчаетъ Берсъ, — ему никогда не нравился. Онъ не могъ ничѣмъ выдвигаться въ высшемъ кругу Петербурга: служебной карьеры, разумѣется, не домогался, большимъ состояніемъ не владѣлъ, а громкой славы писателя тогда еще не составилось“.

Вернувшись изъ-за границы въ годъ освобожденія крестьянъ, Толстой занялся мировымъ посредничествомъ и сельскою школою въ Ясной Полянѣ. Одно время думалъ онъ отдать всю свою жизнь этой дѣятельности и окончательно успокоиться на ней. Но мало по малу разочаровался и въ школѣ такъ-же, какъ во всѣхъ своихъ прежнихъ попыткахъ дѣлать людямъ добро. И дошелъ, наконецъ, до того, что увидѣлъ нѣчто „преступное“—какъ онъ самъ выражается — въ своемъ отношеніи къ дѣтямъ:

„Мнѣ казалось, что я развратилъ чистую, первобытную душу крестьянскаго ребенка. Я смутно чувствовалъ въ себѣ раскаяніе въ какомъ-то святотатствѣ. Мнѣ вспоминались дѣти, которыхъ праздные и развратные старики заставляютъ ломаться и представлять сладострастныя картины для разжиганія своего усталаго, истасканнаго воображенія“.

Покаяніе, какъ всегда у него, хотя искреннее, но безудержное и болѣзненно-чрезмѣрное. Изъ его тогдашнихъ школьныхъ дневниковъ одно лишь ясно, что онъ дѣйствительно заботился не столько о дѣтяхъ, сколько о себѣ самомъ. Заставляя Ѳедьку и Сеньку писать сочиненія, которыя потомъ въ своемъ педагогическомъ журналѣ объявлялъ онъ болѣе совершенными и геніальными, чѣмъ произведенія Л. Толстого, Пушкина и Гете, онъ дѣлалъ на душахъ дѣтей, можетъ быть, слишкомъ для себя отвѣтственные и для нихъ небезопасные опыты со своею собственною душою. Онъ любовался,—вѣчный Нарциссъ,— своимъ отраженіемъ въ дѣтскихъ душахъ, какъ въ зеркалѣ глубокаго и дѣвственнаго родника. Онъ любилъ и въ дѣтяхъ, этотъ, можетъ быть, въ самомъ дѣлѣ роковой для нихъ и страшный учитель, только себя, себя одного.

„Дѣло, казалось, шло хорошо,—признается онъ въ „Исповѣди“, — но я чувствовалъ, что я не совсѣмъ умственно здоровъ, и долго это не можетъ продолжиться“.

Въ немъ уже опять готовился нравственный переворотъ. „Я заболѣлъ,—говоритъ онъ — болѣе духовно, чѣмъ физически, бросилъ

все и поѣхалъ въ степь, къ башкирамъ, пить кумысъ и жить животною жизнью".

Вернувшись, онъ женился на Софьѣ Андреевнѣ Берсъ.

Всѣ прежнія попытки устроиться въ жизни — нехлюдовская помѣщичья благотворительность, опрощеніе въ казачьей станицѣ, война, школа — были только любительствомъ, дилетантизмомъ, въ самомъ широкомъ, старинномъ смыслѣ этого слова — „*охотою*", ибо во всю свою жизнь онъ, подобно дядѣ Ерошкѣ, прежде всего — великій, безконечно-разнообразный *охотникъ*.

Но женитьба—это уже не охота, не игра, а первое въ жизни его, важное, все обновляющее и все преобразующее, святое и страшное для него дѣло, которому онъ не только хочетъ отдаться, но дѣйствительно отдается всею душою.

Ему тридцать четыре года, ей восемнадцать. Тотчасъ послѣ свадьбы уѣхали они въ Ясную Поляну и провели въ ней почти безвыѣздно около двадцати лѣтъ, въ совершенномъ уединеніи, никогда не скучая, ни въ комъ не нуждаясь. Это—лучшіе годы Л. Толстого, въ которые онъ создалъ „Войну и Миръ" и „Анну Каренину",—высшій подъемъ и расцвѣтъ его силъ. Любовь ея къ мужу безгранична, — пишетъ братъ Софьи Андреевны, — близость, дружба и взаимная любовь этой четы всегда служили для меня образцомъ и идеаломъ супружескаго счастія. Недаромъ говорили ея родители: „Сонѣ лучшаго счастья пожелать нельзя!"

Мы видимъ въ „Воспоминаніяхъ" Фета эту Наташу или Китти, одинъ изъ самыхъ безупречныхъ и законченныхъ женскихъ образовъ помѣщичьей русской культуры, — „всю въ бѣломъ, съ огромною связкою тяжелыхъ ключей за поясомъ",—простую, тихую, всегда веселую и большею частью беременную, потому что у нея тринадцать человѣкъ дѣтей. Она семь разъ переписала *Войну и Миръ*, и одновременно съ этимъ трудомъ — говоритъ Берсъ — и съ заботами хозяйки дома, доходившими до подробностей въ кухнѣ, она сама успѣвала кормить, учить и обшивать дѣтей до десятилѣтняго возраста". Когда родилась у нея вторая дочь и мать заболѣла, такъ что была при смерти и послѣ нѣсколькихъ попытокъ все-таки не могла кормить, — увидавъ, что дочь ея кормитъ другая женщина, она плакала отъ ревности къ ней, тотчасъ удалила кормилицу, и ребенокъ былъ вскормленъ на рожкѣ. „Левъ Николаевичъ находилъ эту ревность естественною и восхищался чадолюбіемъ жены".

Чадолюбіе, чадородіе— здѣсь не кажутся слишкомъ торжественными эти ветхозавѣтныя слова, напоминающія древнихъ библейскихъ патріарховъ—Авраама, Исаака и Іакова, которые получили завѣтъ отъ Бога Израиля: плодитесь и множитесь и наполняйте землю. Что̀ бы ни думали мы о семейномъ счастіи Л. Толстого, нельзя не согласиться, что есть въ этомъ нѣчто цѣлое, твердое, стройное, если не совершенное, то по крайней мѣрѣ завершенное, а слѣдовательно прекрасное, какъ сказалъ бы народъ—*благолѣпное*, т. е. именно самое рѣдкое въ теперешней русской жизни, ни живой, ни мертвой, окончательно не разрушенной, а только изъѣденной, обезображенной, какъ постыдною болѣзнью, разлагающимъ семью карамазовскимъ ядомъ.

Мы, слабые, дерзкіе, слишкомъ жадно устремленные къ будущему, привыкли мало цѣнить эти законченныя формы прошлаго, это „благолѣпіе", „благообразіе", эти цѣпкіе, животно-растительные корни всякой человѣческой культуры, глубоко уходящіе въ подземную, родную, живую, животную темноту и теплоту, которыми однако только и питается и, наперекоръ всякимъ „сѣрымъ теоріямъ", вѣчно зеленѣетъ, купаясь вершиною въ небесной лазури, „златое древо жизни". Намъ кажутся цинически-грубыми и мѣщанскими эти—мо-

жетъ быть только слишкомъ откровенныя— слова Николая Ростова въ эпилогѣ *Войны и Мира*:

„Все это поэзія и бабьи сказки — все это благо ближняго. Мнѣ нужно, чтобы наши дѣти не пошли по-міру; мнѣ надо устроить наше состояніе, пока я живъ; вотъ и все. А для этого нуженъ порядокъ, нужна строгость“.

Пьеръ Безуховъ смотритъ свысока на Николая Ростова, воображая, будто-бы призванъ, посредствомъ своихъ „умствованій“, „дать новое направленіе всему русскому обществу и всему міру“. И Левинъ, подобно маленькому Иртеньеву, считаетъ спасеніе всего человѣчества „удобоисполнимою вещью“. Занимаясь устройствомъ своего хозяйства, т. е. тѣмъ-же въ сущности, что̀ Николай Ростовъ называетъ откровеннѣе „устройствомъ своего состоянія“, Левинъ разсуждаетъ: „это дѣло не мое личное, а тутъ вопросъ объ общемъ благѣ. Все хозяйство, главное—положеніе всего народа совершенно должно измѣниться. Вмѣсто бѣдности — общее богатство, вмѣсто вражды — согласіе... Однимъ словомъ, революція безкровная, но величайшая революція, сначала въ маленькомъ кругу нашего уѣзда, потомъ губерніи, Россіи, всего міра“. А все таки и Левинъ, и Пьеръ Безуховъ, хотя не говорятъ, но дѣйствуютъ и живутъ именно такъ, какъ говоритъ Николай Ростовъ. И въ *Исповѣди* Л. Толстой разоблачаетъ, съ особенною толстовскою, ростовскою и левинскою откровенностью, эту послѣднюю циническую тайну своихъ излюбленныхъ героевъ:

„Вся жизнь моя сосредоточилась за это время въ семьѣ, въ женѣ, въ дѣтяхъ и потому въ заботахъ объ увеличеніи средствъ жизни. Стремленіе къ усовершенствованію подмѣнилось уже прямо стремленіемъ къ тому, чтобы мнѣ съ семьей было какъ можно лучше“.

Онъ даже увѣряетъ, будто-бы и „писательству предавался“ въ это время, т. е. во время созданія „Войны и Мира“ и „Анны Карениной“, исключительно „какъ средству для улучшенія своего матеріальнаго положенія“, поучая тому, что для него „было единой истиной,—что надо жить такъ, чтобы самому съ семьей было какъ можно лучше“.

Возвращаясь домой съ охоты или изъ краткихъ, невольныхъ, дѣловыхъ поѣздокъ,— разсказываетъ Берсъ, — онъ каждый разъ выражалъ свое волненіе такъ: „только-бы дома все было благополучно!“

Это—не мѣщанство; это—неизмѣримо глубже и первобытнѣе; это — вѣчный голосъ природы, неодолимое чутье жизни, которое заставляетъ звѣря устраивать логово, птицу — гнѣздо, и человѣка—зажигать огонь семейнаго очага.

„Я двѣ недѣли женатъ, — пишетъ онъ Фету, — и счастливъ, и новый, совсѣмъ новый человѣкъ... Теперь какъ писать? Теперь незримыя, даже зримыя усилія, и притомъ я въ хозяйствѣ опять прямо по-уши. И Соня со мной. Управляющаго у насъ нѣтъ, — она одна ведетъ контору и кассу. У меня и пчелы, и овцы, и новый садъ, и винокурня“.

Онъ хлопочетъ о покупкѣ яснополянскаго и пензенскаго имѣнія и 6000 десятинъ самарскаго имѣнія, гдѣ устраиваетъ конный заводъ; накупаетъ около сотни башкирскихъ матокъ и, разсчитывая на обиліе молока, скрещиваетъ ихъ съ рысистой верховой англійской и другими породами. Старая яснополянская ключница разсказываетъ о страстномъ его увлеченіи особою породою свиней, необыкновенно жирныхъ, голыхъ, безъ щетины, на короткихъ ногахъ: „въ особенности онъ любовался на своихъ свиней, которыхъ держалъ до трехсотъ штукъ, сидѣвшихъ парами въ отдѣльныхъ небольшихъ хлѣвушкахъ... Здѣсь графъ не терпѣлъ ни малѣйшей грязи: каждый день я и мои помощницы должны были перемывать ихъ всѣхъ, вытирать полъ и стѣны хлѣвушекъ; тогда, проходя по свинятнѣ утромъ,

графъ бывалъ очень доволенъ и громко приговаривалъ: „какое хозяйство! какое хорошее хозяйство!..» За то избави Богъ, если онъ замѣтитъ хоть малѣйшую грязь: сейчасъ разсердится, раскричится... Графъ былъ очень горячій баринъ“.

Анна Сейронъ, бывшая гувернанткою въ домѣ Толстыхъ, въ замѣткахъ своихъ („Шесть лѣтъ въ домѣ гр. Л. Н. Толстого“, С.П.Б. 1895.) кажется, желающихъ быть ехидными, на самомъ дѣлѣ довольно легкомысленныхъ и плоскихъ, говоритъ съ насмѣшкою, что за этими знаменитыми поросятами „ухаживали, какъ за дѣтьми“. Шутка едва-ли удачна. И что изъ того, ежели добрый хозяинъ находилъ время заботиться и о своихъ дѣтяхъ, окруженныхъ, впрочемъ, какъ мы знаемъ, швейцарскими боннами, нѣмками, англичанками, — и о своихъ поросятахъ? Тутъ нѣтъ высокаго и низкаго, благороднаго и презрѣннаго, — тутъ въ хозяйствѣ, какъ въ живомъ тѣлѣ — все цѣльно и стройно, одно къ одному, одно для другого, — люди, животныя, растенія.

И пусть даже, подобно Левину, заботясь о своемъ темномъ и тепломъ логовѣ, занимаясь своими поросятами, утѣшалъ онъ себя мыслью, будто-бы заботится о благѣ человѣчества и что это есть „революція безкровная, но величайшая, сначала въ маленькомъ кругѣ уѣзда, потомъ губерніи, Россіи, всего міра“,— на самомъ дѣлѣ онъ вѣдь только слѣдовалъ глубокому и вѣрному чутью животной жизни: и свиныя хлѣвушки, и дѣтская, и конный заводъ, и пчельникъ, и винокурня, и конторскія книги Софьи Андреевны, — всѣ эти „незримыя и зримыя усилія“ суть покорное волѣ природы свиваніе гнѣзда, благолѣпное *домостроительство*.

И прежде всего тутъ—великая и простая любовь къ жизни, та вѣчно-дѣтская радость жизни, которая была и у Гете. „Левъ Николаевичъ, — разсказываетъ Берсъ,—ежедневно похвалитъ день за красоту его и часто прибавитъ — уже совсѣмъ въ духѣ „великаго язычника“: „Какъ у Бога много богатствъ! У Него каждый день отличается чѣмъ-нибудь отъ другого“.

„Чудесная жара, — пишетъ онъ Фету— купанье, ягоды, привели меня въ любимое мною состояніе умственной праздности... Я два мѣсяца не пачкалъ рукъ чернилами и сердца мыслями... Давно я такъ не радовался на міръ Божій, какъ нынѣшній годъ. Стою, разиня ротъ, любуюсь и боюся двинуться, чтобы не пропустить чего“. И это—самые для него тяжкіе, страшные годы, когда онъ думалъ о самоубійствѣ, замышлялъ „Исповѣдь“.

Можетъ быть, никогда не былъ онъ болѣе естественнымъ, похожимъ на себя, достойнымъ кисти великаго художника, такимъ, какъ создалъ его Богъ, чѣмъ на башкирскомъ праздникѣ, о которомъ разсказываетъ Берсъ. Черезъ Мухамедъ-Шаха Романовича было разглашено, что графъ Толстой устраиваетъ у себя въ самарскомъ имѣніи скачку на 50 верстъ. Заготовлены были призы: быкъ, лошадь, ружье, часы, халатъ и т. п. Выбрали ровную мѣстность, опахали и измѣрили огромный кругъ въ пять верстъ длиною, и на немъ разставили знаки. Для угощенія были заготовлены бараны и даже одна лошадь. Къ назначенному дню съѣхалось нѣсколько тысячъ народу: уральскіе казаки и русскіе мужики, башкиры и киргизы со своими кочевками, кумысомъ, котлами и даже баранами. Дикая степь, покрытая ковылемъ, уставилась рядомъ кочевокъ и оживилась пестрою толпой. На коническомъ возвышеніи, называемомъ, по-мѣстному, шишка, были разостланы ковры и войлоки и на нихъ кружкомъ разсѣлись башкиры, съ поджатыми подъ себя ногами. Въ серединѣ круга изъ большого турсука молодой башкиръ разливалъ кумысъ и подавалъ чашку по очереди сидѣвшимъ. Это пила круговая. Пиръ длился два дня, былъ веселъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ важенъ и благопристоенъ, потому что

Левъ Николаевичъ умѣлъ „даже въ толпѣ — замѣчаетъ Берсъ — поселить уваженіе къ благопристойности“.

Какой незапамятно-древнею, пастушескою идилліей вѣетъ отъ этого праздника подъ степнымъ небомъ, надъ волнами степного ковыля.

Еще и теперь въ лицѣ семидесятилѣтняго Толстого, въ этомъ суровомъ и чувственномъ, почти грубомъ, мужичьемъ, и все-таки нѣжно-одухотворенномъ лицѣ, которое напрасно онъ самъ и другіе стараются сдѣлать современнымъ, смиреннымъ, покаяннымъ и безплотнымъ, узнаю я иную, не безплотную святость, благолѣпную величавость одного изъ древнихъ патріарховъ, которые водили стада свои между колодцами пустыни и радовались потомству своему, болѣе многочисленному, чѣмъ песокъ морской.

„Я предпринялъ большія дѣла, —говоритъ онъ въ „Исповѣди“ словами Екклезіаста, построилъ себѣ домы, насадилъ себѣ виноградники; устроилъ себѣ сады и рощи и насадилъ въ нихъ всякія плодовыя деревья; сдѣлалъ себѣ водоемы для орошенія изъ нихъ рощъ, произращающихъ деревья; пріобрѣлъ себѣ слугъ и служанокъ, и домочадцы были у меня; также крупнаго и мелкаго скота было у меня больше, нежели у всѣхъ бывшихъ прежде меня въ Іерусалимѣ... И сдѣлался я великимъ и богатымъ... И мудрость моя пребывала со мною. Чего-бы глаза мои ни пожелали, я не отказывалъ имъ, не возбранялъ сердцу моему никакого веселья“.

Однажды графъ Соллогубъ сказалъ Льву Николаевичу:

— Какой вы счастливецъ, дорогой мой! Судьба дала вамъ все, о чемъ только можно мечтать: прекрасную семью, милую, любящую жену, всемірную славу, здоровье,—все.

Въ самомъ дѣлѣ, если не внутри, то извнѣ, это — самая счастливая человѣческая жизнь въ наше время.

„Если-бы пришла волшебница, — признетася онъ самъ, — и предложила мнѣ исполнить мое желаніе, я-бы не зналъ, что сказать“.

И вотъ, достигнувъ этой вершины возможнаго людямъ благополучія, онъ заглядываетъ въ противоположную, „вечернюю долину“, — какъ-будто боги, наконецъ, позавидовавъ слишкомъ счастливому смертному, напомнили ему, не потрясающимъ голосомъ бѣды или утраты, а тихимъ шопотомъ Парки, что и надъ нимъ есть рокъ.

Онъ „будто жилъ-жилъ, шелъ-шелъ и пришелъ къ пропасти, и ясно увидалъ, что впереди ничего нѣтъ, кромѣ погибели“. Понялъ, какъ царь Соломонъ, что все суета и томленіе духа, и что мудрый умираетъ наравнѣ съ глупымъ.

„Я испытывалъ ужасъ передъ тѣмъ, что ожидаетъ меня; зналъ, что этотъ ужасъ ужаснѣе самого положенія, но не могъ терпѣливо ожидать конца... Ужасъ тьмы былъ слишкомъ великъ, и я хотѣлъ поскорѣе избавиться отъ него петлей или пулей“.

Прежде чѣмъ говорить объ этомъ, послѣднемъ поворотѣ жизни, перевалѣ, съ котораго начинается спускъ въ „вечернюю долину“, надо сказать о чувствѣ, которое всегда было въ немъ столь-же сильно, какъ любовь къ жизни, можетъ быть потому, что оно было только обратною стороною этой любви, — о страхѣ смерти.

(Продолженіе будетъ).





Нѣчто о програмной музыкѣ.

(Посвящается А. К. Лядову).

Меня иногда спрашиваютъ, отчего я врагъ програмной музыки. Иногда меня ловятъ на противорѣчіи: „какъ, дескать, можете вы восхищаться Берліозомъ, когда не допускаете програмной музыки?“ Здѣсь не одно, а нѣсколько недоразумѣній, съ которыми мнѣ хотѣлось-бы покончить навсегда. Но „покончить“ — мечта несбыточная. Довольно съ меня и того, чтобы хоть немножко разсѣять густой туманъ, въ которомъ у насъ пребываютъ вопросы музыки и музыкальной эстетики.

Первое недоразумѣніе касается слова „програмная музыка“. Обыкновенно называютъ такъ не только програмную музыку въ настоящемъ смыслѣ слова, но и всякую инструментальную піесу съ поэтическимъ заглавіемъ. Подъ „поэтическимъ заглавіемъ“ я не разумѣю чего-нибудь экстреннаго, пропитаннаго тончайшими духами поэзіи. Я позволяю себѣ такъ называть всякое особое заглавіе изъ одного или нѣсколькихъ словъ, даже фразы, оконченной или неоконченной, отдѣльнаго стиха и т. д. Вмѣсто „поэтическое“ можно было-бы, пожалуй, такъ и сказать: „особое“.

Дѣло въ томъ, что произведенія инструментальной музыки, какъ въ старину оды, элегіи, эклоги, сатиры и посланія, часто имѣютъ одни лишь видовыя заглавія съ прибавленіемъ нумера. Говорятъ „шестая симфонія Бетховена“ такъ-же, какъ и „шестая сатира Ювелала“ *). Если же вы ту-же сим-

*) Здѣсь можно было-бы отмѣтить множество особенностей. Напримѣръ, нѣкоторые изъ видовъ (соната или, что все равно, камерный ансамбль [обозначаемый по числу инструментовъ], или симфонія, рондо, тема съ варіаціями) совпадаютъ съ отдѣльными музыкальными *формами* (сюда-же относятся названія старыхъ и новыхъ видовъ танца); другіе (серенада, дивертисментъ, ноктюрнъ прежній, ноктюрнъ фильдовскій, баллада, идиллія, Rêverie, эскизъ, романсъ, Lied ohne Worte, рапсодія этюдъ и пр., и пр.) суть произвольныя названія, избираемыя композиторами для обозначенія *характера* музыки. „Фантазія“, „каприччіо“ и „прелюдія“ имѣютъ третье значеніе: они не обозначаютъ ни какой-нибудь опредѣленной формы, ни какого-нибудь спеціальнаго характера, а служатъ, такъ-сказать, вывѣской безформенности (предшествующія фугамъ фортепіанныя фантазіи Баха и Моцарта, фортепіанныя-же фантазіи Бетховена и др.). Впрочемъ, въ употребленіи и этихъ трехъ названій го-

фонію Бетховена назовете не „шестой", а „пасторальной", то я скажу, что это сочиненіе съ поэтическимъ заглавіемъ. Если, наконецъ, мы примемъ къ свѣдѣнію отдѣльныя указанія, надписанныя на пяти частяхъ, изъ которыхъ слагается симфонія („пробужденіе свѣтлаго чувства послѣ прибытія въ деревню", „сцена у ручья", „веселое сборище поселянъ", „гроза, буря", „пастушеская пѣсня: радостныя и благодарныя чувства послѣ грозы"), то по моей номенклатурѣ выходитъ двойственность. „Сцена у ручья", „пастушеская пѣсня" и „гроза" — то, что я называю поэтическими заглавіями. Такъ могло-бы быть озаглавлено стихотвореніе. Если-бы всѣ пять частей были названы такимъ-же образомъ, я сказалъ-бы, что симфонія состоитъ изъ пяти частей съ поэтическими заглавіями, все-таки не относя ее въ область програмной музыки. Программой я называю не заглавіе, не собственное, такъ-сказать, *имя* вмѣсто нарицательнаго, а *объясненіе*, предпосланное нотамъ, рукописную или печатную фразу или хотя-бы единичное слово, комментирующее піесу. Надпись: „гроза — буря" уже составляетъ маленькую программу, непохожую на заголовокъ стихотворенія; я полагаю, стихотвореніе называлось-бы *или* „гроза", *или* „буря".

Къ программамъ-же я отнесъ-бы „пробужденіе свѣтлаго чувства послѣ прибытія въ деревню" и „веселое сборище поселянъ". Но, пожалуй, все это можно уступить и вспомнить, что и многіе поэты къ лирическимъ піесамъ писали обстоятельныя заглавія, составлявшія цѣлыя объясненія. Но затѣмъ въ упомянутой „сценѣ у ручья" есть мѣсто, гдѣ не въ заголовкѣ, а въ теченіи піесы, близко къ концу, надъ нотами флейты обозначено: „соловей", надъ гобоемъ „перепелъ", надъ валторной „кукушка". Вотъ здѣсь Бетховенъ пишетъ чистѣйшую програмную музыку, ибо эти три существительныя суть *объясненія* или *указанія*, комментирующія текстъ, и притомъ съ такою детальною заботливостью, что стоятъ надъ самыми нотами, имѣющими изобразить кукушку, перепела и соловья. Итакъ, „програмною" я называю не ту инструментальную піесу, которая отъ ей подобныхъ отличена особымъ названіемъ, а ту, передъ которой написано *изложеніе содержанія*, какъ практиковалось, напримѣръ, въ эпическихъ поэмахъ передъ каждой книгой или пѣсней, независимо отъ заглавія.

Къ чему настаивать на этихъ мелочныхъ разграниченіяхъ, притомъ (какъ мы сейчасъ видѣли) иногда смѣщаемыхъ и, несмотря ни на какое стараніе, дающихъ смежнымъ областямъ слиться? А къ тому, что необходимо прекратить путаницу, достигшую крайнихъ размѣровъ. Въ обыденномъ языкѣ музыкальныхъ критиковъ и въ Россіи, и на Западѣ „програмной" музыкою называется не только музыка съ комментаріями и объясненіями, но также и съ поэтическими заголовками; затѣмъ говорятъ, что есть программы неписанныя, подразумѣваемыя, предоставленныя догадливости исполнителя или слушателя, и, наконецъ, дѣлятъ инструментальную музыку безъ программъ и заглавій на такую, въ которой, повидимому, есть программа, „чувствуется недостатокъ программы", или „программа и безъ комментаріевъ ясна", и на такую, въ которой ничего этого нѣтъ. Къ сей послѣдней отношеніе двоякое: одни позволяютъ ей быть на правахъ „абсолютной музыки", другіе презрительно отвергаютъ какъ „безсодержательную игру звуковъ".

Прежде всего присмотримся къ тремъ

сподствуетъ полный произволъ: хоральныя, напримѣръ, прелюдіи Баха имѣютъ вполнѣ опредѣленную, подъ другимъ названіемъ не встрѣчающуюся форму.

приведеннымъ фразамъ. Во второй изъ нихъ („чувствуется недостатокъ программы“) слово „программа“ случайно употреблено *въ* настоящемъ своемъ смыслѣ. Слушатель желалъ бы имѣть объяснительный комментарій и, не получивъ такового, ощущаетъ нѣкоторую неловкость. Зачѣмъ понадобился ему этотъ комментарій и въ чемъ ему сдѣлается легче, когда онъ его получитъ,— вопросъ, къ которому я долженъ буду вернуться. Но слово „программа“ вполнѣ на мѣстѣ.

Въ другихъ двухъ фразахъ самое понятіе программы замѣнено другимъ, хотя слово осталось прежнее. Тутъ музыка раздѣлена на два рода: на имѣющую „внутреннее содержаніе“ и на лишенную такового, внутреннее же содержаніе названо „программой“. Программа въ нашемъ, подлинномъ смыслѣ, такимъ образомъ, будетъ уже программой къ программѣ.

Вотъ гдѣ начинается нашъ споръ съ ходячимъ предразсудкомъ. Мы не допускаемъ въ музыкѣ „содержанія“ кромѣ музыкальнаго. Не допускаемъ понятіе *сюжета*, какъ чего-то независимаго отъ звуковъ, спрятаннаго подъ ними или витающаго надъ ними. „Сюжетъ“ музыкальной піесы есть ея тема; когда (какъ это большей частью бываетъ) темъ нѣсколько, піесу, если хотите, можно уподобить шекспировскимъ комедіямъ, въ которыхъ переплетаются два сюжета. Всего виднѣе это въ имитаціи и фугѣ, особенно въ фугѣ; но и въ самой свободной, то и дѣло вводящей новыя темы, еле связанной переходами гомофонной музыкѣ, вродѣ россиніевскихъ оперъ, можно указать сюжеты: ихъ ровно столько, сколько темъ, и такое сочиненіе хочется уподобить непринужденной бесѣдѣ, безъ усилія и натяжки переходящей отъ предмета къ предмету.

У музыки нѣтъ сюжета, какъ у повѣсти или романа, трагедіи или комедіи. Нѣтъ у нея также и „натуры“, какъ у искусствъ изобразительныхъ *). Начнемъ съ инструментальной музыки и скажемъ, что произведенія ея ни съ чего не списаны. Симфоніи Бетховена не могутъ ни въ какой моментъ, ни въ какомъ отношеніи быть сравниваемы съ натурой. Повѣрки этой равно не выдержитъ ни піеса съ обозначеніемъ видовымъ и нумеромъ, ни піеса съ поэтическимъ заглавіемъ, ни програмная. Нѣтъ оригинала, съ которымъ могли бы быть схожи или несхожи первая, вторая, четвертая, седьмая и восьмая симфоніи Бетховена, не имѣющія особыхъ заглавій. Вамъ предоставляется поступать съ ними, какъ знаете. Вы можете 1) отнести ихъ въ разрядъ „безсодержательной игры звуковъ“, съ худой отмѣткой; 2) сказать, что это „абсолютная музыка“, безъ отмѣтки; 3) найти, что это „програмная музыка, но безъ программы“, и сожалѣть, зачѣмъ это такъ случилось, и 4) обрадоваться и закричать: *Эврика!* Программы хотя нѣтъ, но и не нужно: программа и безъ программы ясна.

По-нашему, всѣ перечисленныя, имѣющія только видовыя названія и нумеръ симфоніи Бетховена — абсолютная музыка и больше ничего. А равно и всѣ остальныя. Сюжета, натуры или оригинала не имѣетъ и пятая, также первоначально безъ заглавія, но впослѣдствіи на-вѣки отмѣченная особою печатью, освященная знаменитымъ изреченіемъ композитора: So klopft das Schicksal an die Pforte, и съ тѣхъ поръ ставшая Schicksals-symphonie. Такая-же абсолютная музыка и третья симфонія, самимъ композиторомъ на-

---

*) Покойный Страховъ присовѣтовалъ мнѣ въ переводѣ Ганслика замѣнить весьма употребительное въ другомъ смыслѣ и потому сбивчивое слово „образовательный“ словомъ „изобразительный“, когда рѣчь идетъ о группѣ искусствъ (arts plastiques, bildende Künste). Послушавшись его для перевода, я намѣренъ не измѣнять принятому совѣту и въ собственныхъ работахъ.

званная *Eroica*, и даже шестая, имѣющая цѣлый рядъ заглавій и, какъ мы видѣли, стоящая на рубежѣ програмной музыки. Ни отроческое чувство, ни философская мысль, ни живописный образъ, ни историческое или анекдотическое событіе, которыя мы поочередно желали бы видѣть объясненными въ программѣ, или же считаемъ самою программой, не имѣются на лицо, не скрываются подъ звуками, какъ тѣло подъ одеждой или какъ сокровенный смыслъ подъ словами, хотя бы загадочными. Пожалуй, можно музыку считать языкомъ: это будетъ языкъ того попугая, который одинъ продолжаетъ на немъ говорить, не понимаемый окружающимъ поколѣніемъ, когда племя караибовъ, для котораго нѣкогда языкъ былъ живымъ, успѣло вымереть до послѣдней души. Антонъ Рубинштейнъ, котораго я здѣсь съ особенною любовью называю за свѣжесть, жизненность и непочатость его изліяній и бутадъ, написалъ книгу *Музыка и ея представители*, въ которой съ большою живостью ополчается на наше скептическое ученіе. Не любя програмной музыки въ современномъ, листовскомъ или послѣ-листовскомъ ея проявленіи, онъ находитъ, что во всякой музыкѣ есть „программа", т. е. духовное содержаніе, и что дѣло исполнителя ее „угадать". Вотъ это угадываніе—камень преткновенія для нашихъ противниковъ. Угадывать много охотниковъ, но они трудятся не сговорившись, каждый по-своему, притомъ для великихъ, „безсмертныхъ" произведеній искусства это разноголосное угадываніе продолжается и возобновляется нѣсколькими поколѣніями, такъ что получается самая странная коллекція недоразумѣній, фантазій, причудъ и несообразностей. Прежде всего сюда слѣдуетъ отнести заглавія, даваемыя сочиненіямъ помимо композитора. Сюда относится моцартовскій *Юпитеръ*, бетховенскія *Sonate pastorale*, *Sonata appassionata*, клементіевская соната *Didone abandonata* и многое множество другихъ. Сюда-же относится отмѣченный Гансликомъ интересный случай: постепенный переходъ одной и той-же піесы изъ сферы безсодержательной игры звуковъ въ сферу духовнаго содержанія. Это случилось съ листовскимъ *Мазепой*, который сначала былъ просто концертный этюдъ, потомъ сдѣлался *Mazeppa-Etude*, а въ третьей и совершеннѣйшей стадіи былъ передѣланъ, положенъ на оркестръ и снабженъ предпосланнымъ длиннымъ стихотвореніемъ Виктора Гюго и вслѣдствіе всего этого сталъ симфонической поэмой и програмной музыкой. Сюда, наконецъ, относятся тѣ безчисленные случаи, когда нехитрый любитель, сподобившійся познакомиться съ композиторомъ слышанной имъ піесы, прямо начинаетъ разговоръ со стереотипнаго: что вы хотѣли сказать вашимъ...

Что отвѣчаютъ композиторы? Много-ли композиторовъ имѣютъ мужество отвѣтить: „Да именно то, что въ ней нотами отмѣчено. Я хотѣлъ сказать сначала соль-соль-соль-ми-бемоль, а потомъ фа-фа-фа-ре и на ре сдѣлать большую фермату".

So klopft das Schicksal an die Pforte—не только красивая фраза, но, по моему мнѣнію, прекраснѣйшій стихъ; къ бетховенской музыкѣ (первоначальной темы, всего перваго аллегро, *пожалуй*, и цѣлой симфоніи) онъ счастливо и поразительно подходитъ, но подходитъ аналогіей, сходствомъ, „духовнымъ родствомъ", не болѣе. А искать въ пятой симфоніи необходимаго или „адекватнаго" *выраженія* мысли *So klopft das Schicksal an die Pforte*, по-моему, столь-же основательно, какъ и видѣть въ ней иллюстрацію къ гражданскому уложенію Наполеона.

Не всѣ авгуры и снотолкователи музыкальной критики могутъ или желаютъ обратиться за „программой" къ композитору. Большинство распоряжаются сами. Угады-

ваніемъ подразумѣваемыхъ программъ у Бетховена (Бетховену въ этомъ отношеніи всегда удивительно везло) занимались, между прочимъ, Гофманъ, Адольфъ Бернгардъ Марксъ, Шуманъ, Берліозъ, Лобе, Лудвигъ Ноль, Рихардъ Поль, Рихардъ Вагнеръ и наши соотечественники Улыбышевъ, Сѣровъ и Вильгельмъ фонъ-Ленцъ. Если сопоставить все то, что было написано хотя бы объ *Эроикѣ*, дразнящей комментаторовъ припиской „per festiggiare il sovvenire d'un grand'uomo", или о *седьмой*, производящей на нихъ сходное дѣйствіе противоположнымъ средствомъ — отсутствіемъ всякаго заглавія, то получится цѣлая кунсткамера. Во всѣхъ этихъ вымыслахъ и грёзахъ, можетъ быть, и бываетъ истинная поэзія, музыкально-поэтическое чутье. Отъ этого они могутъ имѣть литературное достоинство; суть музыки ими все равно не затрагивается. Инструментальная музыка остается одна и та-же, каковъ бы ни былъ заголовокъ: процессъ угадыванія можетъ доставить удовольствіе слушателю, но это занятіе музыкальными піесами, какъ ребусами, акростихами, шахматными задачами и т. д., гораздо болѣе отвлекаетъ вниманіе отъ настоящаго содержанія музыки, чѣмъ способствуетъ уразумѣнію ея смысла. Гансликъ дѣлаетъ уступку, которую я тѣмъ охотнѣе допускаю, что въ упомянутой книжкѣ Рубинштейна его мысль нашла самое блистательное подтвержденіе на дѣлѣ.

„Непосредственное изліяніе чувствъ въ звукахъ",— говоритъ намъ учитель,—„можетъ найти себѣ мѣсто не столько въ *изобрѣтеніи*, сколько въ *исполненіи* піесы... *Играющему* дана возможность передавать охватившее его чувство инструменту и въ исполненіе свое вдыхать бушующее волненіе, пылкое желаніе или свѣтлое ощущеніе силы и радости, наполняющее его сердце. Уже физическая жизнь, бьющаяся въ пальцахъ, нажимающихъ струны, или въ рукѣ, ведущей смычкомъ, или *непосредственно звучащая въ пѣніи*, способствуетъ изліянію личнаго настроенія".

Я подчеркнулъ слова „или непосредственно звучащая въ пѣніи" (остальные курсивы авторскіе) потому, что намѣреваюсь перейти къ вокальной музыкѣ, а теперь скажу, что „непосредственное изліяніе чувства въ звукахъ", находящее себѣ „мѣсто въ исполненіи піесы", у Рубинштейна поставлено въ зависимость отъ процесса угадыванія, или, повторимъ: нужно сначала „угадать душевное настроеніе, то-есть программу", а потомъ сыграть піесу сообразно съ этой программой. Иначе ничего не выйдетъ.

Когда это пишетъ Рубинштейнъ, я читаю совсѣмъ другими глазами. Только потому, что онъ вѣрилъ въ отдѣльное „душевное настроеніе" и считалъ его „программой", затѣмъ старался угадывать и получалъ увѣренность, что дѣйствительно угадалъ— только по всему этому онъ могъ играть, какъ Рубинштейнъ. Вся сокрушающая мощь, вся чувственная роскошь, вся эѳирная нѣжность, вся идеальность и полетистость его игры родились отъ этого увлеченія „угадываніемъ", отъ этой, если можно такъ выразиться, живописно - поэтической преоккупаціи. Можно - ли пренебрежительно отнестись къ явному заблужденію, явной химерѣ, если заблужденіе и химера, хотя бы косвенно, вызвали такую геніальную красоту? Признаемъ субъективную цѣнность теоріи для Рубинштейна, какъ виртуоза, пожалуй распространимъ ее на трехъ-четырехъ, такъ и быть на 9-10 исполнителей за весь XIX вѣкъ, и принесемъ нижайшую благодарность иллюзіи, этому плодотворному историческому двигателю, этому несравненному стимулу вѣры, надежды и любви.

Я обѣщалъ перейти къ вокальной музыкѣ. Казалось бы, вотъ гдѣ наше ученіе должно разбиться о дѣйствительность. Неужели вокальная музыка лишена содержанія, и не-

ужели содержаніе это можно искать гдѣ-бы то ни было, кромѣ словъ текста? Чего ходить далеко за заголовками или программами? Оторванный листокъ изъ середины оперы, кантаты, аріи, мельчайшаго романсика уже говоритъ все, что вамъ нужно. Что выражаетъ у Моцарта первая сцена Донны-Анны съ Донъ Жуаномъ и командоромъ? А финалъ перваго дѣйствія *Русалки* Даргомыжскаго, гдѣ Наташа бросается въ воду? Оторвите послѣдній листокъ отъ пролога *Паяцовъ* Леонкавалло—и тутъ нѣтъ мѣста сомнѣнію: прочтите слова и вы будете „понимать" каждый тактъ, каждый аккордъ. Я съ намѣреніемъ взялъ Леонкавалло, Даргомыжскаго и Моцарта, какъ бы три степени сравненія: музыкальный нуль, музыку „знаменитую", но очень сомнительную, и шедевръ. Намѣреніе композитора, или виноватъ, его „программа" и безъ программы ясна.

Читатель замѣчаетъ, что моя иронія черезчуръ прозрачна, глумленіе слишкомъ явственно и грубо. Не стоитъ быть ганслиніанцемъ, чтобы помнить, что *Донъ-Жуановъ* (говорю только объ операхъ) довольно много, что ситуація обольщенной дѣвушки, бросающейся въ воду, музыкально эксплуатировалась и раньше Даргомыжскаго, и послѣ него, и наконецъ, что знаменитое состраданіе къ знаменитому шуту, о которомъ плачетъ Леонкавалло, провозглашалось сравнительно недавно и очень громко, эффектно и общедоступно. Читатель знаетъ, что одно и то-же стихотвореніе Пушкина, Лермонтова, Гейне (остановимся въ перечисленіи) претворялось въ романсы не разъ и не два, а сотни разъ, такъ что почти каждый начинающій композиторъ, каждый любитель, которому и начинать-то вовсе не слѣдовало, считаетъ долгомъ, если не сообщить публикѣ, то хотя бы отмѣтить въ рукописи свой уголъ зрѣнія на стихи, давно наизусть заученные. Нельзя считать равно адекватнымъ выраженіемъ стиха музыку Абта и Шумана, Варламова и Римскаго-Корсакова, Глинки и... не вылупившагося изъ яйца орла двадцатаго вѣка. Наконецъ, читатель помнитъ, что есть богослужебные церковные тексты, на которые, вотъ уже почти два тысячелѣтія, поютъ, пишутъ, будутъ пѣть и писать несчитанныя полчища пѣвчихъ и композиторовъ (въ средніе же вѣка даже *импровизировали*); такъ что здѣсь число адекватныхъ выраженій или угаданныхъ „программъ" прямо становится безконечною величиной. Нѣтъ, въ вокальной музыкѣ дѣло не обстоитъ такъ просто, текстъ никого не выручаетъ, нужно искать поддержки иной.

Предоставляю противникамъ выбрать между романсами единственную *Сосну, выражающую* Гейне. Если они и того храбрѣе, пусть укажутъ мнѣ между одноголоснымъ подлиннымъ напѣвомъ и двадцать пятою мессою аббата Перози ту музыку, которая выражаетъ *Crucifixus*. Скажу просто: и вокальная музыка, отъ самой испещренной фіоритурами аріи Генделя до самаго архи-реальнаго речитатива Мусоргскаго, не выражаетъ ровно ничего. Символически и аналогически она можетъ *приближаться* къ характеру словъ, и, комбинируясь съ ними въ совмѣстномъ исполненіи, можетъ узурпировать роль выраженія мысли, законно принадлежащую *словамъ*.

Все это было *во-первыхъ*, то-есть, разумѣй о неправильномъ употребленіи слова *программа*.

Во-вторыхъ—я скажу тѣмъ, которые мнятъ поймать меня на противорѣчіи („програмной музыки знать не хочетъ, а носится съ Берліозомъ!"), что можно ненавидѣть программы и все-таки любить музыку, а слѣдовательно—и берліозовскую. Съ программой инструментальныя произведенія Берліоза такъ-же слабо, такъ-же условно связаны, какъ музыка вокальная со словомъ; тамъ и здѣсь имѣется *аналогія*, о которой рѣчь впереди. Но вѣдь то-же самое, что въ музыкѣ предъявляющей

эти претензіи, происходитъ и въ музыкѣ безъ программъ и заголовковъ, на которую предъявляютъ свои претензіи угадчики, и опять-таки то-же самое и въ музыкѣ, не затрагиваемой даже и угадчиками, въ музыкѣ „абсолютной“ или „безсодержательной“. Если для насъ все равно, пришита-ли къ музыкѣ програмна, нѣтъ-ли, и даже написана-ли музыка для пѣнія со словами, или для пѣнія слогами, какъ въ сольмитаціи, или на однѣхъ гласныхъ, какъ сольфеджіи, то мы не можемъ вмѣнить Берліозу затѣю, по-нашему свободную отъ вліянія его-же музыки и даже — скажемъ смѣло — мало повліявшую, въ свою очередь, на эту музыку. *Какъ таковая*, музыка нѣкоторыхъ, особенно раннихъ, произведеній Берліоза очень нравится именно Ганслику. Другіе критики пламенно любятъ почти всѣ его произведенія, а нѣмецкіе консерваторы, мендельсонисты, шуманисты и вагнеристы—ни одного.

Въ-третьихъ, когда меня спрашиваютъ, зачѣмъ я преслѣдую програмную музыку, за что не взлюбилъ ее, я могу только отвѣтить новымъ вопросомъ: да гдѣ же это написано? Спросили-бы сначала, люблю-ли я програмную музыку. Статьи мои разбросаны по разнымъ изданіямъ, иногда отдѣлены одна отъ другой большими промежутками, разъискать ихъ трудно; жаловаться на то, что меня мало читаютъ или успѣли забыть, было бы не только дурнымъ вкусомъ, но и несправедливостью. Упростимъ дѣло и на импровизованномъ, такъ сказать, интервью разспросимъ пишущаго эти строки. Я очень люблю програмную музыку и еще болѣе—музыку съ поэтическими заглавіями. Не потому только, что къ ней принадлежатъ нѣкоторыя изъ самыхъ восхитительныхъ произведеній XIX вѣка. Я иду гораздо далѣе: я люблю програмную музыку, *какъ таковую*. Меня интересуетъ въ музыкѣ (не преимущественно, но въ высокой степени) этотъ элементъ мнимой выразительности, это тонкое и отдаленное родство съ поэзіей и живописью. Воображеніе мое поражено этою непрерывающеюся въ теченіе вѣковъ осадой недоступнаго крутого утеса — передачи опредѣленнаго содержанія. Есть же что-нибудь во всемъ этомъ, какая-то крупица правды въ необъятной кучѣ искренняго заблужденія и завѣдомаго шарлатанства, есть же таинственная прелесть въ этомъ лже-богѣ, изъ-за котораго ложатся умирать все новые и новые ряды!

Я не только люблю, но и ревную. Особенно въ недавнемъ прошломъ. Мнѣ казалось, что я постигъ ту связь, которая какъ ни тонка, а все-таки существуетъ между музыкой съ одной стороны и живописью, поэзіей и философіей съ другой. Припоминая, какъ и всѣ мы, условные: „выражаетъ“, „передаетъ“, „рисуетъ“ и „изображаетъ“, и мало-по-малу пріучаясь употреблять ихъ свободно, я съ точностью почти-что фанатика правды высматривалъ, все-ли въ порядкѣ, соотвѣтствуетъ ли вокальная музыка тексту, а инструментальная—программѣ или заголовку.

Въ этой ревнивой любви, въ этой привередливой критикѣ средствъ выраженія и изображенія я слишкомъ увлекался стилемъ одной эпохи, стилемъ композиторовъ, писавшихъ между 1820—1850 годами и прославившихся на одно поколѣніе позже. А между тѣмъ я отлично зналъ, что именно средства выраженія и изображенія скоро старѣютъ и мѣняются, и даже быстрѣе самой музыки, такъ что многое въ музыкѣ, положимъ XVIII вѣка, намъ еще можетъ нравиться по звукосочетанію, хотя перестало быть понятнымъ по экспрессіи. *) Затѣмъ я и въ этой эпохѣ

*) Упомянутую сейчасъ сцену Донны-Анны, Донъ-Жуана, Лепорелло и командора слѣдуетъ, по моему чувству, причислить именно къ такимъ, — и притомъ всю до прихода командора. Только съ его появленіемъ музыка становится „серіозною“ на нашъ слухъ, перевоспитанный операми Вебера,

слишкомъ ограничилъ себя нѣмцами и русскими, слишкомъ игнорировалъ французовъ и итальянцевъ. Моимъ мѣриломъ для „правды въ звукахъ" или „мѣркой характеристики", въ сущности, были Шуманъ, Глинка, Робертъ Францъ и Даргомыжскій въ вокальной музыкѣ, Шуманъ-же, Берліозъ и Листъ— въ инструментальной или такъ-называемой програмной. Уже Мейерберъ и Р. Вагнеръ то и дѣло казались мнѣ лишенными правды, бьющими хотя и сильно, но мимо (такъ-же, какъ и родственные имъ Донизетти и Верди); еще менѣе мирился я съ экспрессіей у „классиковъ", отъ Глука до Керубини включительно, хотя обожалъ ихъ какъ музыку абсолютную.

Этотъ культъ односторонней, и ограниченной во времени и пространствѣ, не скажу школы, но группы, сдѣлалъ меня исключительнымъ и несправедливымъ. *Манфредъ* Байрона казался мнѣ неразрывно связаннымъ съ музыкою Шумана. Любовная сцена въ саду у Капулетовъ, разсказъ про фею Мабъ, предъидущая бальная музыка — все это было предназначено для музыки Берліоза; *Русланъ* Пушкина или, лучше сказать, весь Пушкинъ казался мнѣ отлитымъ и навѣки застывшимъ въ божественной пластикѣ глинкинскаго Руслана и глинкинскихъ-же слишкомъ немногихъ романсовъ на пушкинскія слова. Стихи Гейне, Рюккерта, Эйхендорфа, Тютчева, Щербины и другихъ не могли и не должны были имѣть иной иллюстраціи, какъ Шуманъ, Францъ, Даргомыжскій.

И вотъ настало мое знакомство съ програмными или такъ-называемыми програмными сочиненіями Чайковскаго. Передо мною возвысилось нѣчто новое, притомъ новое въ произведеніяхъ человѣка, съ которымъ мы вмѣстѣ росли, музыкально учились у тѣхъ-же профессоровъ, видѣлись ежедневно и, какъ оказалось, не достигли ни согласія въ стремленіяхъ, ни общихъ основаній въ критикѣ. То новое, на что я наткнулся, показалось мнѣ просто невѣроятнымъ. Начиная съ *Фатума*, продолжая *Франческой* и *Манфредомъ* и кончая *Воеводой*, новая програмная или поэтическая музыка производила на меня впечатлѣніе вердіевской правды, литольфовскаго трагизма, некстати приплетеннаго Глинки или Шумана, недоразумѣнія въ употребленіи даже новѣйшаго, вагнеро-листо-балакиревскаго словаря. *Буря*, конечно, была мнѣ понятнѣе, а *Ромео* привелъ меня въ восхищеніе и былъ-бы въ глазахъ моихъ шедевръ, если-бы не интродукція, въ которой подражаніе церковному пѣнію опять показалось мнѣ некстати русскимъ и намѣренно-дешевымъ (Петръ Ильичъ не зналъ и знать не хотѣлъ XVI вѣка, а ранній XV вѣкъ, рѣзкій и постный, который здѣсь вызвалъ-бы полную иллюзію, несмотря на анахронизмъ, показался-бы ему просто „гадостью").

А въ позднѣйшее время *Гамлетъ* (говорю исключительно объ увертюрѣ) былъ мнѣ уже прямымъ подаркомъ: даже та доля мелодраматической грубости, которая въ немъ чувствуется (Петръ Ильичъ никогда не могъ вполнѣ отдѣлаться отъ мелодрамы) здѣсь не портитъ: въ этой мѣрѣ она имѣется и у англійскихъ драматурговъ XVI вѣка, и самъ шекспировскій *Гамлетъ* не весь метафизика, а также театральная піеса, съ кровопролитіемъ и народными зрѣлищами всякаго рода.

Мейербера и Глинки. (Я съ намѣреніемъ избѣгаю именъ позднѣйшихъ и болѣе ярко окрашенныхъ въ смыслѣ „драматизма" и въ смыслѣ серіозности. Ни Шуманъ, ни Берліозъ, ни Бизе или новѣйшій Верди, ни тѣмъ паче Р. Вагнеръ, Гольдмаркъ, Кюи, Римскій-Корсаковъ или Чайковскій не должны быть здѣсь называемы. Діалогъ Донны-Анны съ Донъ-Жуаномъ кажется намъ *веселенькимъ*, или, по крайней мѣрѣ, безразличнымъ и тогда, когда мы забываемъ о существованіи этихъ именъ, или признанныхъ только въ послѣдніе тридцать лѣтъ, или даже только въ этотъ періодъ выступившихъ).

Въ Гамлетѣ, такъ показалось мнѣ, и тема, и разработка, и аккорды, и ритмы, и даже инструментовка съ ея всегдашними громами, вполнѣ соотвѣтствуютъ поэтической задачѣ, а это, на мое чувство, въ Петрѣ Ильичѣ было исключеніемъ.

То-же или приблизительно то-же неудовлетворенное впечатлѣніе выносилъ я и изъ вокальной его музыки. Однако менѣе всего изъ романсовъ. Ни глинкинской прозрачности, ни шумановской страсти, ни пикантной мѣткости Даргомыжскаго я въ нихъ не находилъ, но все-таки „правда", казалось мнѣ, тутъ имѣлась въ большомъ количествѣ, и затѣмъ подкупала широкая волна мелодическаго изобрѣтенія, которымъ Чайковскій такъ ярко отличался отъ большинства людей шестидесятыхъ годовъ, вообще бѣдныхъ пѣніемъ и мало находчивыхъ на темы.

А иногда я находилъ такой удивительный паѳосъ и красоту, какъ „Нѣтъ только тотъ, кто зналъ"—эта жемчужина „правдивости", несмотря на элементарно-ошибочную просодію *). Что же касается оперы, то протестъ мой былъ почти постоянный. Ни *Воевода*, современному поколѣнію столь-же неизвѣстный, какъ симфоническая поэма *Фатумъ*, ни *Опричникъ*, нынѣ нравящійся, ни *Черевички* и *Чародѣйка*, успѣха не имѣвшія, ни *Мазепа*, гораздо лучше принятый, не отвѣчали моему Мейерберовскому взгляду на требованія сцены, моимъ глинко-шумановскимъ требованіямъ отъ музыкальной части. Казалось, и онъ любилъ Мейербера, Глинку и Шумана — а выходило все не то. Примиреніе воспослѣдовало, когда я въ *Евгеніѣ Онѣгинѣ* усмотрѣлъ, что онъ положилъ оружіе и отказался отъ оперы. На этотъ разъ онъ какъ-бы нарвалъ нѣсколько листковъ изъ альбома и на нихъ написалъ отдѣльныя лирическія сцены, годныя для спектакля московской консерваторіи, безъ притязанія на большую оперную сцену.

Въ *Пиковой дамѣ* мнѣ понравилось „откровенное направленіе", прямой ударъ кулакомъ въ лицо ненавистной мнѣ чопорности „органически-сложившейся музыкальной драмы", храброе отрицаніе набившаго оскомину гезамткунстверка. *Въ Іолантѣ* мнѣ понравилась идиллія тишины и уединенія и затѣмъ продолжавшаяся тенденція въ сторону популярности и доступности. Въ общемъ же мнѣ продолжало казаться, что Петръ Ильичъ написалъ только одну оперу *(Онѣгина)*, да и та — не опера, и что у него все-таки мало „правды въ звукахъ".

Каково же было мое изумленіе, когда я началъ замѣчать, что не только молодежь, для которой музыка начиналась съ Чайковскаго опусъ первый, не только вообще русская публика, бѣдная традиціей и потому не всегда знающая, чего ей требовать, но что просвѣщенный Западъ, нѣмецкіе шуманисты, французскіе поклонники Берліоза и Гуно, англичане, въ общемъ современные поконтинентальному, но при этомъ выдумавшіе Дворжака, и къ тому-же всесвѣтные вагнеристы, которымъ и допускать-то продолжающую здравствовать „эгоистически обособленную" музыку, казалось, должно было

*) Вѣрность *просодіи* въ вокальной музыкѣ полезна и даже въ извѣстномъ смыслѣ необходима, хотя должна быть свободна отъ педантскаго преувеличенія. Съ вѣрностью музыкальнаго *выраженія* ее смѣшивать ни въ какомъ случаѣ не должно: просодія — требованіе низменное, первоначальное, разсудочное, для соблюденія котораго не нужно никакого музыкальнаго таланта, а достаточно знакомства съ языкомъ, здраваго смысла и всесторонняго пониманія текста; выразительность—требованіе высшее, не обнимающее собою просодію какъ часть, а удовлетворяемое (въ вокальной музыкѣ) совершенно въ сторонѣ отъ нея разумомъ и вдохновеніемъ, знаніемъ музыкальнымъ и чутьемъ поэтическимъ. Требованія просодіи могутъ быть попраны ногами въ музыкѣ, полной геніальнѣйшаго выраженія. Примѣрами изобилуетъ именно высшая сфера музыки отъ Жоскина де-Пре до нашихъ дней.

бы быть стыдно, что авторитеты всѣхъ толковъ, фанатики всѣхъ сектъ все болѣе и болѣе восторгаются правдой именно тамъ, гдѣ меня возмущала ложь. Я не безъ намѣренія продолжаю сыпать „правдою“ и „ложью“: для меня въ этихъ хлопотахъ о програмной музыкѣ, яко-бы чуждыхъ гансликіанства и съ нимъ несовмѣстимыхъ, кроется сладкій ядъ самобичеванія. Громкую славу создали Петру Ильичу именно его „програмныя“ сочиненія и оперы, да отчасти романсы, т. е. исключительно такія сочиненія, гдѣ, говоря ходячимъ жаргономъ, нельзя было брать красивыми, но безсодержательными звуками *), а требовалось внутреннее содержаніе.

Съ этихъ поръ конфузъ для меня становился все большій. Современники и преемники Чайковскаго, оказывается, были такими-же новаторами или, вѣрнѣе, писали въ томъ-же смѣшанномъ стилѣ: то правда, то ложь, ничего не разберешь. Въ *Карменъ*, въ вердіевскомъ *Отелло*, въ идущемъ отъ *Отелло* Масканьи, въ большей части Масснэ, въ Гумпердинкѣ, словомъ, во всей современной оперѣ Запада, насколько она мнѣ извѣстна и не окончательно мерзка экспрессія, неизмѣнно производитъ впечатлѣніе или какого-то компромисса, какъ *Ромео* и *Буря* Чайковскаго, или совершенной фальши, какую у самого Чайковскаго могу указать только въ отрывкахъ или развѣ въ *Манфредѣ*. А затѣмъ начинается музыка, о которой я и говорить не хочу, музыка, для которой я долженъ былъ бы припасти не только новые учебники гармоніи и формы, но и новыя уши, новую человѣческую природу, гдѣ, какъ у *Лѣкаря по неволѣ*, лѣвая сторона стала правой.

*) Самъ Петръ Ильичъ, этотъ трезвый и прохладный во многихъ отношеніяхъ умъ, былъ убѣжденный анти-гансликіанецъ, и даже въ одной изъ своихъ сюитъ озаглавилъ одну изъ частей „Jeu de Sons“, не допуская мысли, что и вся сюита, всѣ остальныя сюиты, да и вся музыка вообще такой-же точно „Jeu de Sons“.

Нужно умѣть стать въ объективномъ сознаніи выше собственнаго чувства. Чувство мое и теперь клонитъ меня къ *Фаусту* Листа, къ *Damnation de Faust* Берліоза, къ *Манфреду* Шумана и многимъ другимъ произведеніямъ, которыя я люблю *въ ущербъ*, такъ-сказать, всякой новой попыткѣ иллюстрировать тѣ-же сюжеты. Самому Шуману я продолжаю ставить въ вину берліозовскую *Гибель Фауста*, тѣмъ болѣе, что нѣмцы, какъ бы сговорившись, восхищаются шумановскимъ Фаустомъ и съ негодованіемъ обличаютъ „искаженіе Гете“ въ либретто Берліоза. Точно такъ-же я имѣю зубъ противъ Гуно, блестящая, добросовѣстная, вполнѣ искренняя, но слегка мѣщанская иллюстрація котораго отнюдь не есть „посягательство на святыню“, или „пошлая оперетка“, или „возмутительный фарсъ“ (какъ пописывалъ, между прочимъ, Рихардъ Вагнеръ *), а напротивъ, свидѣтельствуетъ о тщательномъ изученіи поэта и любви къ средневѣковой старинѣ, но вмѣстѣ съ тѣмъ обличаетъ талантъ почтенный, грубоватый и твердо-ограниченный. Всякому новому романсу, если онъ написанъ на слова мною обожаемаго романса Шумана или Глинки, я предпочитаю романсъ Шумана или Глинки. Но все это происходитъ во мнѣ и, право же, никого интересовать не должно.

Девять десятыхъ всѣхъ критиковъ, когда пишутъ не изъ-за взятокъ, не изъ-за шантажа, не ради исполненія своихъ-же залежавшихся

*) Рекомендую всѣмъ моимъ собратьямъ сюжетъ: *Рихардъ Вагнеръ, какъ критикъ*. Вѣдь онъ былъ геній универсальный. Критики нашихъ дней очень часто ссылаются на его слова, даже случайно брошенныя и стоящія внѣ всякой связи съ теоріей гезамткунстверка. Интересно его снисхожденіе къ Жоржу Бизе и, если не ошибаюсь, покровительство Брукнеру. Хотите, собратья, немножко матеріалу? Рихардъ Вагнеръ въ *Листѣ* восхищался неистощимой изобрѣтательностью, въ *Сѣровѣ* — голубиной чистотой и благородствомъ души.

въ портфелѣ оперъ, кантатъ, симфоническихъ поэмъ, ораторій и т. д. до романсовъ включительно, то пишутъ подъ вліяніемъ личнаго чувства: люблю, дескать, третій квартетъ и терпѣть не могу четвертаго и пятаго, вотъ вамъ и статья. А чувство измѣнчиво, какъ мужчина: сегодня Бюловъ бездарность, черезъ десять лѣтъ чуть не геній; сегодня Направникъ — метрономъ, черезъ пять лѣтъ тоже геній.

Если я самъ грѣшилъ этимъ, то, повторяю, сознаюсь въ своемъ увлеченіи и констатирую всеобщій поворотъ не въ пользу моей „правды", а въ пользу „правды" моего покойнаго друга и цѣлой фаланги новыхъ людей, все менѣе и менѣе для моего чувства понятныхъ. Нѣтъ, *не нравится* мнѣ „выразительность" и „характеристика" у композиторовъ, стоящихъ на рубежѣ двухъ вѣковъ.

Переходъ музыкальной правды отъ однихъ способовъ выраженія къ другимъ— движеніе закономѣрное и непрерывное. Какъ я говорилъ, меня смущаетъ слишкомъ свѣтлый тонъ въ характеристикѣ композиторовъ второй половины XVIII вѣка. Надъ всѣмъ царитъ какое-то пиршественное настроеніе, какой-то первый, средній или послѣдній нумеръ застольнаго концерта у вельможи, и это застольное ликованіе врывается порою даже въ моменты трагическіе. Современники Глука и Гайдна, Моцарта и Россини этого не замѣчали, ибо у нихъ и слухъ, и чувство были слегка другіе. Отодвинемтесь на пятьдесятъ лѣтъ назадъ и посмотримте ораторію Генделя. Сколько тутъ отдѣльныхъ чертъ глубокой и вдохновенной характеристики, но какой въ общемъ странный тонъ! Какая прямолинейность и тяжеловѣсная симметрія, какой богатый и однообразный орнаментъ, какая величественная и грубая походка! Точно шагаютъ петровскіе драбанты, а мимо несется золотая и неудобная карета, запряженная шестнадцатью лошадьми! Теперь опустимся еще на полтораста лѣтъ въ шахты исторіи и посмотримте мадригалы XVI вѣка. Здѣсь любовь со всѣми своими страданіями и радостями воспѣвается a cappella въ пять голосовъ, одними трезвучіями. Иногда идутъ сплошные аккорды, иногда контрапунктическія сплетенія, при паузахъ въ бо̀льшемъ или меньшемъ числѣ голосовъ. Диссонирующихъ аккордовъ въ нашемъ смыслѣ никакихъ, задержаній и проходящихъ нотъ сколько угодно; въ результатѣ получаются иногда очень смѣлые диссонансы. Къ концу вѣка замѣчается наплывъ хроматизма: появляются послѣдованія трезвучій изъ очень отдаленныхъ тональностей, но безъ всякихъ „переходовъ" въ нашемъ смыслѣ и со множествомъ переченій, изъ которыхъ нѣкоторыя *обязательны.* Да простятъ мнѣ эти техническія подробности: спѣшу сдѣлать резюме: на русскаго любителя средней руки, посѣщающаго церковь, оперу и концерты, впечатлѣніе будетъ приблизительно такое, что „поютъ похоронное, но нескладно". Очень было бы пикантно показать, какъ любовныя чувства живописуютъ около 1500 года, когда не то что септаккордъ, а и полное трезвучіе употребляется осторожно и скупо.

Повторяю, вся эта сбивчивая и неуловимая правда, слишкомъ яркая при своемъ появленіи, несомнѣнная лѣтъ черезъ тридцать, тускнѣющая въ теченіе слѣдующаго столѣтія, а затѣмъ обращающаяся въ окаменѣлость, въ рѣдкость, въ смѣшной куріозъ, основана на иллюзіи, на вѣрѣ въ вѣчность или хотя бы вѣковую прочность того, что, по непонятной причинѣ, соотвѣтствуютъ нашему недолговѣчному внутреннему содержанію. Періодъ за періодомъ, столѣтіе за столѣтіемъ разрушаютъ эту иллюзію для вникающаго въ исторію искусства. Нѣтъ абсолютной правды въ звукахъ. Точно также нѣтъ въ нихъ и лжи: они подвижны и прекрасны, какъ фигуры танца; сфера ихъ не есть сфера

этики, правда и ложь имъ также чужды, какъ добро и зло, какъ плюсъ и минусъ. И страстная моя любовь къ „правдѣ“ шумано-берліозо-листовской, и грустное примиреніе съ фактомъ ея условности, и несправедливость моя къ Петру Ильичу, и громкій его реваншъ на Западѣ за отечественную неблагодарность, и споръ глуккистовъ съ пиччинистами, и блескъ Люлли, и слава Монтеверде, — все это въ концѣ концовъ подтверждаетъ справедливость гансликовскаго скептицизма.

Музыка не выражаетъ ровно ничего. Но, живя во времени, она представляетъ аналогію со всѣмъ тѣмъ, что во времени живетъ. Феномены ея суть виды движенія. Все, что составляетъ движеніе или только походитъ на движеніе, все *динамическое* или напоминающее про динамическое—представляетъ съ музыкой то большую, то меньшую аналогію. Наоборотъ, все косное, незыблемое, все царство статики ей чуждо. Изъ искусствъ она болѣе всего похожа на *архитектуру*, похожа какъ сѣверный полюсъ на южный. Это—зыбкая, вѣчно-колеблющаяся, вѣчно-убѣгающая архитектура. Это — архитектура безъ памятниковъ, вмѣсто которыхъ она имѣетъ только условные знаки (не особенно удобные, тысячу разъ мѣнявшіеся, быть можетъ, еще тысячу разъ имѣющіе измѣниться, всегда некрасивые), благодаря которымъ во всякое время могутъ снова развернуться и исчезнуть ея хрупкіе дворцы и храмы, павильоны и хижины, кіоски, башеньки и сараи. Также какъ и архитектура, музыка можетъ быть внушена, вдохновлена, подсказана, согрѣта *чувствомъ*, можетъ вызвать, поддержать, заглушить, убить въ слушателѣ (зрителѣ) *чувство*. Нѣтъ искусства, которое было бы чуждо этой сферѣ. Говорить, что поэзія выражаетъ отвлеченную мысль, а музыка—чувство, значитъ не имѣть элементарнаго понятія о наукахъ и искусствахъ. Отвлеченную мысль выражаетъ логика и нѣкоторыя части математики. Уже психологія и этика, а тѣмъ болѣе метафизика, не суть выраженія „отвлеченной мысли“, уже въ нихъ есть мѣсто для чувства. Иной философъ—вдохновенный поэтъ. А уже въ искусствѣ и подавно нельзя обойтись безъ чувства. Мы только отказываемся допустить, что музыка есть *выраженіе* чувства.

То *мы*, а то *я*. Мой оттѣнокъ (если таковой у меня имѣется) заключается въ томъ, чтобы *особенно* подчеркнуть сходство музыки съ архитектурой, совершенно отбросить предположенія или догадки, вродѣ „эта музыка, кажется, должна имѣть программу“, запретивъ всякую гипотетическую программу, допустить только наличную, то-есть признавать програмною музыкой только ту, передъ или надъ нотами которой стоятъ писанныя или печатныя объясненія („аргументы“), отличныя отъ заглавій. Затѣмъ, я нахожу, что запрещать или преслѣдовать эту внѣшнюю и произвольную комбинацію слова съ нотой, литературы съ музыкой—нѣтъ ни малѣйшаго основанія. Любить или ненавидѣть ее предоставляется всякому вообще, стало-быть—и всякому гансликіянцу. Между содержаніемъ программъ и содержаніемъ музыки можетъ быть большая или меньшая аналогія, всегда условная, измѣряемая поэтическимъ и музыкальнымъ стилемъ времени, вмѣстѣ съ нимъ умирающая. Лично я предпочитаю любить програмную музыку, что, какъ видно изъ предъидущаго, не оказало ни малѣйшаго вліянія на програмныхъ композиторовъ даже изъ моего ближайшаго круга, а тѣмъ менѣе способно убить, воскресить, упрочить или поколебать столпы теоріи музыкально-прекраснаго, какъ самостоятельнаго, отъ живописи и поэзіи отличнаго царства художественнаго творчества.

Ларошъ.

Р. ВАГНЕРЪ въ БАЙРЕЙТѢ.
ФРИДРИХА НИТЧЕ.

(Переводъ съ нѣмецкаго А. П. Колтяева).

III.

Во взаимномъ отношеніи этихъ силъ въ преданности одной силы—другой, лежала та желѣзная необходимость, благодаря которой онъ только и могъ оставаться совершенно самимъ собою: вмѣстѣ съ тѣмъ, то *единственное*, надъ *чѣмъ* онъ не имѣлъ власти, *что* онъ могъ лишь наблюдать и принимать какъ фактъ, въ то время какъ соблазны невѣрности, угрожавшіе такими сильными опасностями, становились ему все ближе. Неистощимый источникъ страданій всего возникающаго и рождающагося состоитъ въ *неизвѣстности*. Каждая изъ его склонностей порывалась въ безконечность, всѣ его способности стремились развиться и удовлетвориться порознь; чѣмъ сильнѣе онѣ были, тѣмъ больше былъ и общій хаосъ, тѣмъ враждебнѣе выходило ихъ скрещиваніе. Къ тому-же, случай и жизнь подстрекали пріобрѣтать власть, блестящее положеніе, влекли къ жгучимъ наслажденіямъ; еще чаще безпокоила безжалостная необходимость вообще жить: вездѣ и всюду—оковы и западни.

Какъ возможно при такихъ условіяхъ сдержать вѣрность, остаться самимъ собою?— Это сомнѣніе часто обуревало его, находя себѣ выраженіе, какъ всегда у художника, въ художественныхъ образахъ: Елизавета можетъ именно лишь страдать, молиться и умереть за Тангейзера, она спасаетъ вѣтренаго и невоздержнаго человѣка черезъ свою вѣрность, но—не для этой жизни. Опасенъ и страшенъ жизненный путь каждаго настоящаго художника, брошеннаго случаемъ въ современную эпоху. Многими путями онъ можетъ достигнуть почестей и силы, покой и удовлетвореніе часто улыбаются ему, но лишь въ формѣ, которая, будучи вполнѣ по плечу современному человѣку, является для честнаго художника неудобоваримымъ блюдомъ. Большія опасности заключаются для него въ томъ, что ему претитъ добиваться счастья и извѣстности современными путями: не съ яростію-ли отталкиваетъ онъ отъ себя эгоистическое счастье въ духѣ современнаго человѣка? Вообразите его на какой-нибудь службѣ —напр., Вагнеру пришлось быть (на время) капельмейстеромъ въ городскихъ и придворныхъ театрахъ; войдите въ положеніе этого серьезнѣйшаго художника, желающаго внести серьезное отношеніе къ дѣлу въ жизнь тѣхъ учрежденій, которыя воздвигнуты почти съ принципіальной легкомысленностью и сами требуютъ легкомыслія отъ своихъ служителей; вообразите, какъ, при такихъ условіяхъ, ему что-нибудь удается лишь въ деталяхъ и не удается въ цѣломъ, какъ отвращеніе наполняетъ его и онъ хочетъ бѣжать, какъ онъ не находитъ мѣста, куда-бы скрыться, и опять долженъ возвращаться къ богемѣ и отбросамъ нашей культуры, какъ одинъ изъ ихъ числа. Порываясь изъ одного положенія, онъ едва-ли терпитъ удачу съ другимъ—между тѣмъ глубокая нужда подстерегаетъ его. Такимъ образомъ, Вагнеръ мѣнялъ города, попутчиковъ, страны, и едва можно понять, какимъ образомъ могъ онъ

существовать, хотя бы нѣкоторое время, въ подобныхъ условіяхъ и обстановкахъ. Отъ большей половины его прошлой жизни вѣетъ тяжелымъ воздухомъ, какъ будто онъ уже пересталъ надѣяться вообще, но надѣется лишь съ сегодня на завтра; онъ не приходилъ въ отчаянье и вмѣстѣ съ тѣмъ не вѣрилъ. Ему, быть-можетъ, становилось временами такъ-же скверно, какъ путнику, идущему ночью съ тяжелой ношей— совершенно измученному и все-таки нервно, по-ночному, возбужденному; внезапная смерть представляется ему уже не страшилищемъ, но заманчивымъ, сладострастнымъ видѣніемъ. Все: тяжесть, дорога и ночь—въ одно мгновеніе исчезнетъ,—развѣ это не звучало чарующе? Сто разъ бросался онъ снова, вмѣстѣ съ той временной надеждой, въ жизнь, оставляя позади себя всѣ призраки. Но дѣлалъ онъ это, почти постоянно, съ отсутствіемъ мѣры, которое указывало на то, что онъ не вѣрилъ въ ту надежду, но лишь опьянялся ею. Контрастъ между желаніями и обычной невозможностью ихъ удовлетворить (иногда удовлетвореніе улыбалось ему наполовину) безконечно мучилъ его; когда внезапно недостатокъ смѣнялся довольствомъ, его душа, истерзанная постоянными лишеніями, совершенно не знала мѣры. Жизнь становилась все запутаннѣе, но все смѣлѣе, изобрѣтательнѣе становились средства и выходы, открываемые имъ, драматургомъ, хотя это и были чисто драматическія средства, т. е. поспѣшные мотивы, обманывающіе одну минуту и выдуманные лишь на одно мгновеніе. Съ быстротою молніи онъ бросается на нихъ, но такъ-же быстро они и издерживаются. Жизнь Вагнера, разсматриваемая совершенно вблизи и безъ особенной любви, имѣетъ въ себѣ, если припомнить одну мысль Шопенгауэра, много комизма и притомъ—замѣчательно причудливаго. Какъ должно было дѣйствовать сознаніе поразительной пошлости всего жизненнаго пути на художника, который болѣе, чѣмъ кто-либо другой, могъ свободно дышать лишь въ атмосферѣ возвышеннаго и сверхъ-возвышеннаго (Ueber-Erhabenen), —объ этомъ стоитъ подумать мыслителю!

Среди подобныхъ терзаній, которыя, лишь вѣрно обрисованныя, могутъ возбудить извѣстную степень состраданія, ужаса и удивленія, развивается способность воспріятія, въ степени удивительной даже для нѣмцевъ, этого по преимуществу учащагося народа (Lern—Volk); но въ этой способности скрывалась опять новая опасность, которая была даже большей, чѣмъ опасность жизни, лишенной корней и кажущейся вѣтреною,—жизни, которую безпокойная мечта бросала изъ стороны въ сторону. Изъ пробующаго новичка Вагнеръ сталъ всестороннимъ мастеромъ музыки и сцены и, во всѣхъ техническихъ отношеніяхъ, —творцомъ и множителемъ (Mehrer). Его заслуга въ томъ (никто уже болѣе не оспариваетъ этого), что онъ далъ высшій образецъ для всего искусства высокаго стиля. Но онъ сталъ еще бо̀льшимъ—и для того, чтобы стать тѣмъ или другимъ, ему предстояло, какъ и всякому другому, учась, пріобрѣтать культуру. И какъ онъ дѣлалъ это! Одно наслажденіе— смотрѣть на это: онъ впитываетъ въ себя культурныя вліянія со всѣхъ сторонъ, и чѣмъ постройка становится больше и солиднѣе, тѣмъ все прямѣе вытягивается лукъ организующей и властвующей мысли. И все-таки едва-ли кому пришлось съ такимъ трудомъ находить ключи къ различнымъ наукамъ и искусствамъ, и часто ему приходилось прямо импровизировать. Воскреситель простой драмы, опредѣлитель мѣста искусства въ настоящемъ человѣческомъ обществѣ, поэтъ, объяснившій прежнія міросозерцанія, философъ, историкъ, эстетикъ и критикъ *Вагнеръ*, мастеръ языка, миѳологъ и миѳическій поэтъ, впервые обвившій „Кольцомъ“ великолѣпныя, страшныя первобытныя сказанія,—какое богатство зна-

нія долженъ былъ собрать и обнять онъ, чтобы стать всѣмъ этимъ! И тѣмъ не менѣе эта масса знанія не ослабила его воли, и онъ не отвлекался въ сторону наиболѣе привлекательныхъ деталей. Чтобы измѣрить все величіе подобной дѣятельности, возьмемте, напр., противоположный великій образъ Гете, котораго можно сравнить съ очень обширной рѣчной сѣтью, не отдающей, однако, морю всей своей силы, но по крайней мѣрѣ столько-же растрачивающей и теряющей на своихъ путяхъ и кривизнахъ, сколько и уносящей въ море. Это правда, что личность Гете имѣетъ въ себѣ больше внѣшней привлекательности; на ней лежитъ печать чего-то мягкаго и благородно-расточительнаго, между тѣмъ какъ неистовый бѣгъ и титаническая сила Вагнера, пожалуй, испугаютъ и оттолкнутъ. Пускай боится, кто хочетъ, мы-же, другіе, будемъ тѣмъ смѣлѣе, что воочію увидимъ героя, который по отношенію къ современной культурѣ не научился страху!

Такъ-же мало научился онъ успокоивать себя исторіей и философіей и заимствовать у нихъ для себя волшебно-размягчающіе и тормозящіе дѣятельность элементы. Образованіе и культура не задавили въ немъ художника-творца—и художника борца. Когда онъ находится подъ властію творческой силы, исторія становится въ его рукахъ мягкой глиной; тогда онъ вдругъ относится къ ней не какъ ученый, но скорѣе такъ, какъ относился грекъ къ своему миѳу, т. е. какъ къ чему-то такому, что доступно формировкѣ и творчеству, а именно съ любовью и извѣстнымъ благоговѣніемъ, но и съ верховнымъ правомъ творца. Именно потому, что исторія является въ его глазахъ еще болѣе гибкой и измѣнчивой, чѣмъ всякая легенда, онъ въ состояніи придать отдѣльному явленію черты, типическія для всѣхъ временъ, и такимъ образомъ достигнуть такой правды изображенія, какая недоступна обыкновенному историку. Гдѣ рыцарскіе средніе вѣка воплотились такъ ярко въ одномъ образѣ, какъ въ Лоэнгринѣ? И развѣ „Мейстерзингеры“ не разскажутъ самымъ отдаленнымъ временамъ о сущности нѣмецкаго духа, — даже болѣе, чѣмъ разскажутъ: не представятъ-ли они собою одинъ изъ зрѣлѣйшихъ плодовъ этого духа, который всегда хочетъ лишь реформъ, а не революцій, и который въ широкой атмосферѣ своего довольства не забылъ благороднѣйшаго недовольства и стремленія къ всеобновляющему дѣянію?

Знакомство Вагнера съ исторіей и философіей принуждало его постоянно испытывать недовольство именно этого рода: онъ не только находилъ въ нихъ оружіе и оплотъ, но здѣсь онъ впитывалъ въ себя прежде всего бодрящій воздухъ, вѣявшій съ могилъ всѣхъ великихъ борцовъ, всѣхъ великихъ страдальцевъ и мыслителей. Ничто такъ не можетъ поднять человѣка изъ современной атмосферы, какъ то или другое его отношеніе къ исторіи и философіи. На долю первой—какъ она теперь понимается—повидимому, выпала задача дать современному человѣку, преслѣдующему свои цѣли съ такимъ аскетизмомъ и трудомъ, возможность перевести духъ и почувствовать себя на одинъ моментъ какъ бы отрѣзаннымъ. Исторія для современнаго духа имѣетъ такое же значеніе, какое имѣлъ Монтэнь въ развитіи реформаціоннаго духа: *успокоеніе въ себѣ*, мирное существованіе для себя (Für-sich-sein) —и такъ его понималъ, конечно, его лучшій читатель—Шекспиръ.

Если нѣмцы втеченіи цѣлаго столѣтія особенно предавались историческимъ изслѣдованіямъ, то это показываетъ, что они въ новѣйшемъ культурномъ движеніи играютъ роль сдерживающей, замедляющей, успокоивающей силы; быть можетъ, кто-нибудь обратитъ это въ ихъ достоинства! Въ общемъ же, это опасный признакъ, когда духовная работа народа уходитъ преимущественно на прошедшее,—

признакъ усыпленія, регресса, дряхлости; не дѣлаетъ - ли это народъ беззащитнымъ, въ самой опасной мѣрѣ, отъ всякихъ повѣтрій, напр., политическихъ? Подобное состояніе слабости, въ противоположность всякимъ реформаціоннымъ и революціоннымъ движеніямъ, представлено въ исторіи современнаго духа нашими учеными: они не ставятъ себѣ смѣлыхъ задачъ, но отмежевали для себя особый родъ безмятежнаго счастья. Каждый болѣе смѣлый, мужественный шагъ проходитъ незамѣченнымъ ими – хотя и замѣченнымъ исторіей! Послѣдняя имѣетъ въ себѣ еще другія силы, что чувствуютъ такія натуры, какъ Вагнеръ; только она должна писаться въ болѣе серьезномъ, строгомъ духѣ, изъ глубины высокой души и уже болѣе не оптимистично, слѣддовательно по-другому, чѣмъ дѣлали это до сихъ поръ нѣмецкіе ученые. На всѣхъ ихъ работахъ лежитъ печать чего-то прикрашеннаго, рабскаго и буржуазно-довольнаго—и *что* имъ до общаго хода вещей! Довольство одного изъ нихъ (уже это много, если онъ даетъ это замѣтить (обусловливается лишь тѣмъ, что, не правда - ли, могло-бы быть еще хуже? Большинство же прямо вѣритъ, что все очень хорошо—именно въ такомъ видѣ, какъ случилось. Если-бы исторія перестала быть замаскированной христіанской теодицеей, если-бы она писалась съ бо̀льшей справедливостью и пламенемъ сочувствія, то дѣйствительно она всего менѣе могла-бы оказать услугъ въ качествѣ *гашиша* (эту роль она исполняетъ теперь) отъ всего революціоннаго и новаторскаго. Подобнымъ-же образомъ дѣло обстоитъ и съ философіей: не, хочетъ-ли почерпнуть изъ нея большинство лишь то, какъ-бы приблизительно—очень приблизительно!—понимать вещи, чтобы затѣмъ въ нихъ спрятаться? И даже ея наиболѣе благородные представители подчеркиваютъ ея успокоивающую и утѣшающую силу: флегматики и лѣнивцы не могутъ-ли потому подумать, что они и философы ищутъ одного и того-же? Мнѣ же, напротивъ, кажется, что важнѣйшимъ вопросомъ всякой философіи является: насколько вещи могутъ быть измѣнены, чтобы тогда, въ случаѣ отвѣта, на этотъ вопросъ, съ безотвѣтной храбростью устремиться къ улучшенію тѣхъ сторонъ міра, которыя признаны способными къ измѣненію. Этому учатъ настоящіе философы и своею дѣятельностью, именно тѣмъ фактомъ, что они работали надъ улучшеніемъ весьма подвижнаго человѣческаго міросозерцанія, а не сохраняли своей мудрости лишь для себя; этому также учатъ и настоящіе адепты настоящей философіи, которые умѣютъ, подобно Вагнеру, почерпнуть изъ нея повышенную рѣшимость и желѣзо для своей воли, а не одурманивающія средства. Вагнеръ всего болѣе тамъ философъ, гдѣ онъ всего болѣе дѣятельный герой. И именно какъ философъ, онъ прошелъ, не смущаясь, не только сквозь огонь различныхъ философскихъ системъ, но и черезъ паръ знанія и учености—и остался вѣренъ своему высшему „*я*“, потребовавшему отъ него *общихъ дѣяній его многосложной личности*, заставившему его страдать и учиться, чтобы быть въ состояніи совершить эти дѣянія.

(*Продолженіе слѣдуетъ*).



Художественная Хроника

Выставки.

Нѣсколько лѣтъ тому назадъ всѣ тѣ люди, которые изъ года въ годъ ходятъ на выставки, читаютъ газеты и выписываютъ журналы, были убѣждены, что въ искусствѣ все идетъ прекрасно. Рѣпинъ писалъ картины, Васнецовъ расписывалъ соборы, мондъ ѣздилъ къ Акварелистамъ, Стасовъ кричалъ о силѣ Передвижниковъ.

Съ тѣхъ поръ, собственно, ничего особеннаго не произошло: акварелисты пишутъ тѣже акварели, передвижники также путешествуютъ изъ Саратова въ Тамбовъ, и, однако, всѣ тѣ люди, которые ходятъ на выставки, начали чувствовать, что происходитъ „что-то неладное“.

И дѣйствительно, въ нашемъ искусствѣ идетъ такое „неладное“, какого не было, можетъ быть, уже тридцать лѣтъ.

Бѣда главная произошла отъ двухъ причинъ: во-первыхъ, молодежь стала мыслить въ искусствѣ совсѣмъ иначе, чѣмъ старики, чего не было ни пятнадцать, ни даже десять лѣтъ назадъ, когда ученики вѣрили въ авторитетъ своихъ новыхъ, только-что прославившихся учителей; и во-вторыхъ, несмотря на всю рознь, ни старики, ни молодежь до сихъ поръ не подѣлились между собою, не обозначили ясно: вотъ это ваше, а это наше.

Отсюда весь рядъ недоразумѣній и вся нелѣпость тѣхъ случайно подобранныхъ коллекцій, которыя именуются выставками картинъ.

Когда создавались передвижники, они ясно знали, что̀ имъ надо дѣлать. На ихъ сторонѣ была молодость и крѣпкія, какъ камень, убѣжденія.

Значеніе академической выставки было также для всѣхъ очевидно еще какіе-нибудь десять лѣтъ назадъ. Это была монастырская ограда, куда собирались замаливать грѣхи почтенные старички, когда-то за что-то боровшіеся, но ужъ давно затихшіе и улыбавшіеся все той-же старческой улыбкой.

Даже при созданіи Общества Петербургскихъ художниковъ можно было издали уловить, чего желательно было этимъ господамъ. Усовершенствованная „à la palette de Raphaël“ со всѣми новѣйшими и заманчивыми приспособленіями была ихъ идеаломъ. Хорошо это или дурно—вопросъ другой, во всякомъ случаѣ все это просто и ясно.

То̀ же, что творится теперь, никто ни понять, ни объяснить не можетъ.

Передвижная выставка уподобляется „Петербургскимъ художникамъ“, а въ Академіи бракуютъ Розена съ Липгардтомъ и вѣшаютъ всякій вздоръ нѣкого Борхардта противъ слюнокъ древняго Айвазовскаго. И пуристы-академики, и передвижники-либералы потеряли свою физіономію, а слѣдовательно и значеніе.

При современномъ обиліи художественнаго производства, при массѣ коллекцій и выставокъ должна существовать извѣстная группировка художественныхъ силъ, въ выставкахъ должна быть какая-нибудь система и какой-нибудь смыслъ.

Въ составѣ круппаго количества членовъ передвижныхъ выставокъ есть группа людей со свѣжимъ и интереснымъ дарованіемъ. Это тѣ люди, которые на всякой порядочной выставкѣ всего міра заняли бы свое мѣсто. Въ русскомъ „передвижномъ“ Обществѣ ихъ мѣсто маленькое; они немногочисленны, не шумливы, къ Обществу они относятся пассивно, работаютъ они не Богъ знаетъ какъ плодовито, и вещи ихъ изъ году въ годъ утопаютъ среди необозримыхъ „передвижныхъ болотъ“, ежегодно таскаемыхъ по всей Россіи. Конечно, не будь сегодня у передвижниковъ вещей Сѣрова или Коровина, многіе любители были бы очень огорчены, но, въ общемъ, отсутствіемъ этихъ художниковъ былъ бы лишь избѣгнутъ маленькій диссонансъ, который они вносятъ на выставку.

То-же и въ Академіи Художествъ. Шумятъ тамъ уже два года, выдумываютъ новыя организаціи, бракуютъ нещадно не только десятки, но сотни полотенъ, ранятъ сотни самолюбій и ничего изъ этого не выходитъ. И тутъ группа способныхъ людей ни къ селу, ни къ городу выставляетъ свои красивыя вещи на фонѣ чуждой имъ и безобразной мишуры.

Что можетъ быть общаго между Нестеровымъ и Пимоненкой, или между Рущицемъ и Айвазовскимъ, однако, они висятъ рядомъ, они составляютъ ту-же выставку, и зрители принуждены рѣшать вопросъ, „хороши-ли нынче передвижники“, мысленно перескакивая съ Лемоха на Левитана.

По-моему, нынѣшнія выставки, за единственнымъ исключеніемъ,— прямо-таки не выставки, а просто наборъ разныхъ, часто другъ друга отрицающихъ, случайныхъ вещей. Можно выставлять и молочные продукты, и картины, и домашнихъ животныхъ, но, выставляя ихъ въ одной залѣ, объ общемъ впечатлѣніи говорить трудно.

Въ каждомъ художественномъ произведеніи всѣ части должны быть объединены какимъ-нибудь внутреннимъ смысломъ. Если на выставку смотрѣть не какъ на оскорбительный для искусства базаръ, раскидывающійся въ помѣщеніяхъ, похожихъ на вокзалы, то надо подразумѣвать подъ ней нѣкое художественное произведеніе, нѣкую поэму, ясную, характерную и главное—цѣльную. Только въ такомъ случаѣ можно разсуждать о выставкѣ, какъ таковой.

Среди всѣхъ нашихъ теперешнихъ выставокъ цѣльность и система сохранились только у одной изъ нихъ—у выставки „Общества петербургскихъ художниковъ“.

Все, что въ русскомъ искусствѣ есть неспособнаго и пошлаго въ самомъ заманчивомъ для публики смыслѣ, все это сгруппировалось на выставкѣ „Петербургскихъ художниковъ“, и съ этой точки зрѣнія выставка имѣетъ свой опредѣленный стиль. Отнынѣ, главной заботой ея должно быть сохраненіе и развитіе этого стиля. На всѣхъ другихъ выставкахъ „Петербургскіе художники“ должны внимательно отмѣчать все самое банальное, самое безвкусное и бездарное и заманивать все это къ себѣ.

Такъ, нынче я отъ души посовѣтовалъ бы имъ не пропустить такого явленія, какъ, напр., на выставкѣ передвижниковъ портреты г. Богданова-Бѣльскаго. Такая находка дается не каждый годъ, и у „Петербургскихъ художниковъ“ этотъ подающій надежды юноша въ самомъ скоромъ времени могъ бы превзойти цѣлые полки Маковскихъ, съ ихъ самыми лучшими „блондинками“, „брюнетками“ и „рыжавками“. Сотни конфектныхъ коробокъ, всѣ восковыя головки отъ всѣхъ парикмахеровъ Петербурга не могутъ сравниться съ той развязной банальностью, которой пропитаны произведенія г. Богданова-Бѣльскаго. Вскормленникъ передвижниковъ, когда-то впадавшій даже въ либеральныя всхлипыванія, во что онъ обратился теперь! Ни Константинъ Маковскій, ни Липгардтъ, ни Бобровъ въ самые

вопіющіе періоды своего „творчества“ не доходили до такой открытой художественной разнузданности. Такимъ портретамъ все-таки не мѣсто на передвижной выставкѣ.

Да и не одинъ г. Богдановъ-Бѣльскій можетъ перекочевать туда: и Бодаревскій, и Бронниковъ, и Лебедевъ, и Киселевъ, и многіе другіе были бы желанными гостями въ кондитерской Петербургскихъ художниковъ.

Неужели передвижники не понимаютъ, что они только выиграли бы, еслибъ отдѣлались окончательно отъ такихъ „элегантныхъ“ живописцевъ, также какъ и отъ той группы передовой молодежи, которая на передвижной только пугаетъ публику своими „условными Голгоѳами“ и „намазанными“ пейзажами.

И тѣ, и другіе лишь мѣшаютъ передвижной выставкѣ быть вполнѣ собою. Они мѣшаютъ процвѣтанію Владиміровъ Маковскихъ, Касаткиныхъ, Савицкихъ, Пимоненокъ и Орловыхъ. Вѣдь вотъ она гдѣ настоящая-то передвижная, вотъ тѣ, которые все еще съ отвагой рѣжутъ „правду-матку“. И пусть себѣ рѣжутъ!

Чѣмъ больше системы и логики, тѣмъ большій смыслъ имѣетъ выставка, и не надо этому мѣшать. Передвижная должна оставаться передвижной, пока вся затхлость ея не станетъ очевидной послѣднему посѣтителю; академическая — должна оправдывать свое названіе, пока живъ послѣдній академикъ. Все молодое и здѣсь, и тамъ — лишне: оно нарушаетъ систему, и потому ему здѣсь не мѣсто.

Какъ „Петербургскіе художники“ должны впитать въ себя всѣ сродные съ ними элементы, такъ и молодые свѣжіе таланты не должны нарушать общей гармоніи. Только въ этомъ случаѣ Стасовъ опять станетъ писать о „Передвижникахъ“, мондъ снова поѣдетъ къ „Акварелистамъ“, и всѣ тѣ люди, которые ходятъ на выставки, читаютъ газеты и выписываютъ журналы, найдутъ каждый по себѣ и выставку, и журналъ.

Наконецъ, только тогда можно будетъ завести разговоръ и о такой выставкѣ, которая будетъ служить искусству безъ „академической“ ветхости, „петербургской“ пошлости и „передвижной“ скорби.

И все это неизбѣжно, и все это въ порядкѣ вещей....

Сергѣй Дягилевъ.

Книги.

I.

„Добро въ ученіи гр. Толстого и Ф. Нитше (Философія и проповѣдь)“ — Л. Шестова. С.П.Б. 1900, стр. 209 + XVI, ц. 1 р. 50 к.

Вотъ безусловно талантливая книга, и въ лицѣ ея автора, имя котораго не встрѣчалось намъ ранѣе, можно съ полной увѣренностью привѣтствовать серьезную умственную силу. Положительно весело смотрѣть на эти зеленые молодые побѣги, которые за послѣднее время выбѣгаютъ то здѣсь, то тамъ изъ-за каменныхъ пустырей и унылыхъ солончаковъ нашей правовѣрной „толстой“ журналистики, на страницахъ которой, конечно, невозможно было-бы появленіе и работы г. Шестова. Что г. Шестовъ есть дѣйствительно „начинающій“, за это до извѣстной степени ручаются нѣкоторыя внѣшнія черты его работы — неясность и даже скомканность общаго плана, неоднократная тавтологія и, наконецъ, отсутствіе *своего* языка при несомнѣнномъ присутствіи своихъ мыслей. Книга написана, обще-литературнымъ, „гладкимъ“ языкомъ, — а все, вполнѣ доросшее до самого себя, тѣмъ самымъ вростаетъ и въ своеобразную внѣшнюю оболочку. Этого „своеобличья“ пока нѣтъ еще у г. Шестова, но нѣкоторыя внутреннія черты его индивидуальности проступаютъ уже и теперь, и по нимъ можно заключить, что авторъ будетъ хорошо

и „цѣлесообразно“ вооруженъ для битвъ, ему предстоящихъ.

Подзаголовокъ книги выражаетъ и главное ея содержаніе: философія или проповѣдь?— таковъ вопросъ, которымъ авторъ измѣряетъ глубину и цѣльность чужого идеализма, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, таково требованіе, которое имъ, очевидно, предъявляется самому себѣ. „Холодное“ исканіе истины или „горячая“ пропаганда морали? — въ чемъ больше правды и высшей смѣлости духа, въ чемъ больше „пользы“, наконецъ? Само собою разумѣется, что огромное большинство „мыслителей“, особенно у насъ въ Россіи, гдѣ начали мыслить со вчерашняго дня, рѣшитъ этотъ вопросъ въ пользу „реальной дѣятельности“ проповѣдниковъ и противъ отвлеченнаго „кабинетнаго мышленія“ философовъ. Этическія проблемы и чисто-этическое ихъ разрѣшеніе есть первое, съ чего начинается дѣятельность мысли, и въ аттической философіи Сократъ предшествовалъ Платону и Аристотелю.

Впервые отдѣляющемуся отъ міра, отъ „реальной дѣйствительности“, духу естественно искать разрѣшенія своихъ сомнѣній вблизи себя, въ той-же дѣйствительности, и, по неопытности, преувеличивать свои силы и свое реформаторское на дѣйствительность вліяніе. Только послѣ приходятъ сомнѣнія, и въ мірѣ, и въ себѣ, уже не успокаиваемыя исключительной вѣрой въ добро и проповѣдью добра, противорѣчія жизни раскрываются — и нуженъ предвѣчный Эросъ Платона или міродержавный Разумъ Аристотеля, чтобы дать уже не столько успокоеніе, сколько примиреніе.

Наши русскіе философы все еще не увидали съ полной ясностью роковую для нихъ, какъ для философовъ, „невозможность служить добру, не жертвуя собой“, т. е. не жертвуя всей полнотой и силой своей мысли. Они все еще „проповѣдуютъ“ „оправданіе добра“ и „религію, какъ свѣтъ и радость“. Г. Шестовъ показался намъ въ этомъ смыслѣ „новымъ“ человѣкомъ, и мы выше потому и назвали его хорошо вооруженнымъ для битвъ, ему (какъ философу) предстоящихъ: въ его книгѣ мы нашли полное пониманіе задачи и совершенное предпочтеніе истины добру — предпочтеніе не только философское, но, въ концѣ концовъ, и этическое, т. е. религіозное, потому что религія, какъ таковая, должна включать въ себя не только „свѣтъ“ и „радость“, но и мракъ, и горе, какъ включаетъ ихъ въ себя міръ. На частныхъ примѣрахъ Толстого и Ницше — перваго, укрывшагося отъ безднъ философскаго сомнѣнія подъ гостепріимную сѣнь самоудовлетвореннаго проповѣдничества,—и второго, болѣе смѣлаго въ своемъ исканіи, часто выдерживавшаго весь свѣтъ божественныхъ лучей, но, въ сущности, также заслонившагося экраномъ съ „этическимъ“ девизомъ „Uebermensch“, — на этихъ яркихъ современныхъ явленіяхъ показываетъ г. Шестовъ относительное могущество и значеніе критерія истины и добра въ нашемъ міросозерцаніи.

Поднятые имъ вопросы заслуживали-бы долгой и сложной бесѣды, которой здѣсь, конечно, не мѣсто. Въ тѣсныхъ рамкахъ журнальной рецензіи намъ хотѣлось только намѣтить главный, на нашъ взглядъ, нервъ писателя, насколько онъ сказался въ этомъ его опытѣ. Не можемъ, однако, не указать также на прекрасное, вполнѣ независимое отношеніе г. Шестова къ избраннымъ имъ писателямъ. Такого спокойнаго, достойнаго тона по отношенію къ Толстому и такой чуткой добросовѣстности по отношенію къ Ницше мы почти не запомнимъ въ текущей нашей литературѣ, гдѣ холопство передъ первымъ и заушенія по адресу второго сдѣлались обычными явленіями (вплоть даже до иныхъ нашихъ философовъ включительно). Между тѣмъ, рано или поздно, придется-же измѣнить точку зрѣнія на геніальнаго нѣ-

мецкаго философа, намъ, правда, пока почти невѣдомаго.

П. Перцовъ.

II.

Книга Раздумій: К. Бальмонтъ, В. Брюсовъ, М. Дурновъ, Ив. Коневской. Москва, 1900 г. — сборникъ стихотвореній четырехъ стихотворцевъ, не одинаковаго дарованія. Г. Бальмонтъ владѣетъ плавнымъ, но не всегда выразительнымъ стихомъ, нѣсколько чуждымъ поэтическаго движенія; стихъ Ив. Коневского, не чуждый поэтическаго движенія, выразителенъ, но уродливъ; г. Брюсовъ писалъ бы, вѣроятно, недурно, если-бы свои несложныя настроенія выражалъ не такимъ притязательнымъ стихомъ; г. Дурновъ, судя по напечатаннымъ въ сборникѣ стихотвореніямъ, вовсе не имѣетъ литературной способности... Какой общій смыслъ *Раздумій,* какое направленіе соединило четырехъ авторовъ, и отсюда — въ чемъ значеніе такой брошюрки? — остается неяснымъ.

* * *

Мечты и Думы — Ивана Коневского. С.П.Б. 1900 г. Стихотворенія Ив. Коневского (со включеніемъ помѣщенныхъ въ Книгѣ Раздумій) собраны въ одну книжку вмѣстѣ съ критическими и путевыми очерками въ прозѣ. И то, и другое, и третье — искренно и даже талантливо, но языкъ въ нихъ до того безграмотенъ, стиль неряшливъ и послѣдовательность самыхъ мыслей до того уродлива, что чтеніе книжки и чрезвычайно трудно, и непріятно. Каковы бы ни были вкусы и убѣжденія писателя, каковы бы ни были его способности, — одно стоитъ внѣ всякаго сомнѣнія, одно совершенно необходимо: онъ долженъ писать грамотно, развивать мысли послѣдовательно, выражаться съ возможной точностью, ясностью и даже изяществомъ. До этихъ чертъ и стихи и проза не имѣютъ мѣста не только въ поэзіи, но и вообще въ литературѣ. Строгость же къ самому себѣ есть первый показатель значительности всякаго дѣла.

Ив. Коневской позволяетъ себѣ писать такъ: „Взоромъ, подобнымъ врагамъ, правишь надъ дерзкимъ ты судъ"... „Глядѣлъ въ тѣ дни я исподлобья, но не терялъ изъ виду свѣтъ, не уходилъ все глубже въ гробъ я, я помнилъ радости завѣтъ"... „А бѣдныя горы всѣ до единой словно испытали обморокъ"... „Наглядимся на тамариссы, разбѣжимся по страннымъ взморьямъ, а потомъ проникнемъ въ край лысый къ незапамятнымъ плоскогоріямъ"... „Ужель отдаться играмъ проблесковъ минутныхъ, ужель махнуть рукой и внѣ себя порхать?"... „А я лежу, хриплю, поверженный, нагой, въ недугѣ мерзостно-волшебномъ"... „Подъ темнозолотою сѣнью волосъ и сильныхъ, и благихъ"... „И таютъ вздохи облегченья, развѣявъ вновь эпитрахиль"... „На блѣдныхъ и густыхъ устахъ"... „Я въ дни часовъ медлительныхъ — душа съ большой тоской"...

До тѣхъ поръ, пока Ив. Коневской не научится писать грамотнѣе, все, что-бы онъ ни написалъ, останется внѣ литературы.

„Мечты и Думы" нельзя *оцѣнивать,* потому что такіе стихи и такую прозу невозможно читать; по крайней мѣрѣ для этого требуется большое усиліе, а усвоивать ихъ содержаніе — даже трудъ. Въ чемъ же ручательство, что трудъ окупится глубокимъ смысломъ ихъ? Доброжелательная критика въ лучшемъ случаѣ можетъ признать за „Мечтами и Думами" и всѣми подобными сборниками значеніе ученическихъ работъ, выполненныхъ неудовлетворительно.

* * *

Сборникъ стихотвореній Б. В. Никольскаго. С.П.Б. 1899 г. Внимательный читатель пойметъ,

что г. Никольскій человѣкъ неглубокаго, но просвѣщеннаго ума, съ убѣжденіями честнаго и благонамѣреннаго закала. Въ этомъ его право на званіе литератора.

Совершенно чуждый поэтическаго темперамента и созерцанія, онъ разсуждаетъ въ стихахъ. Это-ли предметъ поэзіи? Но въ разсужденіяхъ все содержаніе сборника г. Никольскаго... Г. Никольскій разсуждаетъ о томъ, что онъ—хорошій, благородный и, собственно, необыкновенный человѣкъ, мыслящій отвлеченно въ духѣ философскаго пессимизма; но его особенность, его рѣзкое и большое достоинство: этотъ пессимизмъ не лишаетъ его бодрости, — онъ благородный и порядочный человѣкъ, онъ ни въ комъ не нуждается; онъ уменъ, образованъ, трудолюбивъ, не дорожитъ свѣтской чернью, въ средѣ которой у него много враговъ; обстоятельства его жизни вообще затруднительны, но онъ твердо и бодро преодолѣваетъ затрудненія; онъ былъ безбожникомъ, но не такимъ, какъ всѣ безбожники, а исполненнымъ „ужаса и мукъ".

Однако, какъ умный и дѣльный человѣкъ, г. Никольскій не можетъ быть доволенъ какими-нибудь обыкновенными, непритязательными стихами,—и вотъ онъ пишетъ особымъ, архаическимъ, книжническимъ, правда, разсудочнымъ, сухимъ, тяжелымъ, за то непростымъ и даже мудренымъ стихомъ: „И, пьянъ веселыхъ замысловъ кипящимъ круто хмѣлемъ, взиралъ я сквозь тебя („завтра грозное") къ отваги дальнимъ цѣлямъ"... „Ужъ издали мнѣ свора неугомонныхъ нуждъ изъ-за тебя слышна"... Можно-ли, напр., такъ дѣланно и скучно писать: „Вооруженный миръ... Ни мира, ни событій, ни величаваго раздумія цвѣтовъ, ни бурныхъ подвиговъ сверкающихъ громовъ,—лишь паутину ткутъ ненужныхъ намъ открытій раздумья шаткаго запутанныя нити"... Много въ сборникѣ и такихъ довольно неловкихъ пьесъ: „Скоро тѣсная рѣка въ море темное вольется и, теряя берега, водъ безбрежность развернется. День свободы настаетъ, — опытъ ждетъ моихъ рѣшеній... Въ безъизвѣстность дальнихъ водъ самовластно поведетъ мой корабль мой вольный геній. Я — къ невѣдомымъ звѣздамъ! Я не вѣрю, не мечтаю и надежды парусамъ беззаботно довѣряю. Море шумное, играй, то ласкаясь, то бушуя! Брегъ оставленный, прощай: брега новаго не жду я. Умереть иль побѣдить—все равно: судьба—не наша! Надо жить?—И будемъ жить и тебя смиренно пить, уготованная чаша! Есть рѣшенія? — Дерзай, не скорбя и не ликуя! Море шумное, играй, то ласкаясь, то бушуя!". Почему же и это, и всѣ другія, вполнѣ литературныя стихотворенія г. Никольскаго, несмотря на его дѣльный умъ, трудолюбіе, порядочность, скромное довольство самимъ собой, такъ невыносимо скучны и внутренно безсодержательны? Можно было-бы сказать: мало быть стихотворцемъ... Но Б. В. Никольскій самъ себя называетъ поэтомъ...

В.

III.

В. И. Успенскій. Очерки по исторіи иконописанія. — 1) Иконописаніе въ древней Руси. 2) Черты западно-европейской религіозной живописи и слѣды иностранныхъ вліяній въ русскомъ иконописаніи. С.-Петербургъ, 1899 г., стр. 80. Цѣна 3 рубля.

На икону въ древней Руси смотрѣли какъ на исповѣдываніе вѣры въ краскахъ и фигурахъ, какъ на развернутую одинаково передъ грамотнымъ и неграмотнымъ книгу православнаго церковнаго ученія. Отсюда—непремѣнно требовавшаяся отъ каждаго художника неуклонимая вѣрность старымъ образцамъ и особенная строгость въ настроеніи самого художника. Къ писанію иконы приготовля-

лись молитвой и постомъ, самое письмо производилось „съ великимъ радѣніемъ и бдѣніемъ и въ тишинѣ великой“. Отселѣ такъ распространенныя преданія о непосредственныхъ воздѣйствіяхъ на художника небесныхъ явленій, какъ читаемъ одну подобную легенду въ прелестномъ стихотвореніи Майкова: „Мадонна“ (съ помѣткой: Флоренція, 1859). Вдохновившее нашего поэта произведеніе принадлежитъ, очевидно, къ той порѣ западнаго искусства, когда въ немъ широко распространялись и дѣйствовали византійскіе, аскетическіе идеалы, наложившіе свой отпечатокъ на все старорусское иконописаніе. Древне-русскій „подлинникъ“, всецѣло истекшій изъ греческаго, строго опредѣлялъ полный кругъ богословскихъ, историческихъ, географическихъ, даже зоологическихъ свѣдѣній, обязательныхъ для художника въ качествѣ неизмѣннаго руководства. Это усиленно оковывало фантазію личнаго творчества и сообщало иконѣ византійскій складъ и характеръ. Что касается самыхъ ликовъ, то ихъ, по возможности, старались писать близко къ правдѣ, опредѣляя, напримѣръ, на основаніи достовѣрныхъ показаній очевидцевъ, индивидуальныя черты наружности того либо другого святого; но греческіе уроки налагали и тутъ извѣстную грань, которой художникъ уже не смѣлъ переступить. Такъ, „подлинникъ“ требовалъ, чтобы преподобныхъ писали непремѣнно съ изможденными, опухшими отъ молитвенныхъ слезъ ликами. Здѣсь автору не мѣшало бы отмѣтить, что это уже собственно не первоначальный, а старинный византійскій идеалъ „духовной красоты“, входящій въ обращеніе только съ XI вѣка, съ торжествомъ аскетическихъ началъ вообще. Истинно-художественнаго впечатлѣнія такая крайность дать не можетъ, ибо почти уже приближается къ той иконописи, которую преувеличенно, но небезъ своеобразной художественности осмѣиваетъ попъ Аввакумъ: „а вы нынѣ подобіе святыхъ перемѣнили, пишете таковыхъ-же, яко вы сами: толстобрюхихъ, толсторожихъ, и ноги и руки яко стулцы у кажнова святова“. Несомнѣнная крайность здѣсь, такъ сказать, Рубенсъ на русской почвѣ, но крайность и въ той, неумѣренной вѣрности старымъ, византійскимъ образцамъ, и обѣ крайности сходятся въ общемъ, анти-художественномъ впечатлѣніи.

Въ дальнѣйшей, болѣе самостоятельной части очеркъ г. Успенскаго принимаетъ по преимуществу боевой характеръ. Это—ниспроверженіе доселѣ дѣйствующаго въ исторіи русской иконописи невѣрнаго и преждевременнаго взгляда, по которому наши старыя иконы раздѣляются по разнымъ школамъ: Московской, Новгородской, Строгановской и многимъ другимъ. Такого взгляда держатся многіе историки искусства: Снѣгиревъ, Сахаровъ и Ровинскій. Въ противность имъ, г. Успенскій доказываетъ, что произведенія одной предполагаемой „школы“ непринужденно переливаются въ другую, и что, прежде чѣмъ разсуждать о нашихъ художественныхъ школахъ, необходимо точнѣе опредѣлить и соединить въ одномъ обзорѣ все художественное наслѣдіе прошлаго въ иконописной области. Въ самомъ дѣлѣ, въ каждой исторіи искусства научнымъ изученіямъ предшествовали археологическія, а у насъ и археологія искусства едва только зачинается. Будущій Винкельманъ русскаго національнаго искусства не найдетъ въ прошломъ ничего подобнаго художественному ренессансу Италіи и встрѣтитъ только долгіе вѣка печальнаго варварства, понимавшаго подъ реставраціей старины только закрашеніе, обезображеніе или полное уничтоженіе. И вотъ, кстати сказать, область, гдѣ „темный“ расколъ сказался самымъ свѣтлымъ охранителемъ пренебреженной и отверженной другими старой красоты.

Во второмъ очеркѣ г. Успенскій замѣтно измѣняетъ спокойному тону безпристрастнаго историка. Мы все время точно слышимъ строгій, осуждающій голосъ стариннаго и вѣрнаго поклонника аскетическаго византійскаго „подлинника". „Порнографическая картина", „ядъ соблазна", „цинизмъ и профанація религіи", въ приложеніи къ произведеніямъ да-Винчи и Рафаэля, это-ли свободныя отъ всякаго лицепріятія и вѣрныя вѣчной красотѣ сужденія истиннаго историка искусства? Мы понимаемъ, почему г. Успенскій съ такимъ сочувствіемъ отмѣчаетъ подвиги русскаго Саванароллы — Никона, выкалывавшаго глаза „западнымъ иконамъ" и разбивавшаго ихъ о желѣзный полъ московскаго собора. Читая эти несдержанныя страницы, мы еще болѣе сознаемъ, какъ далеко намъ до своего русскаго Винкельмана...

Д. Шестаковъ.

За-границей.

Въ музеѣ Г. Моро.

II.

Верхній этажъ музея состоитъ изъ двухъ небольшихъ залъ. Въ первой залѣ повѣшены въ одной рамѣ девять очень маленькихъ картинъ, соединенныхъ по-три въ рядъ, и надъ ними, въ полукругѣ верхней части рамы, десятая. Это своего рода символическая исторія человѣчества. Изъ всего того, что привлекло наше вниманіе въ музеѣ Моро, ничто такъ рѣзко не указывало на сложность мысли, которая руководила творчествомъ художника и, можетъ быть, лишала это творчество непосредственности.

„Исторія человѣчества" раздѣляется на три періода: Золотой Вѣкъ, Серебряный и Вѣкъ Желѣза. Каждый изъ нихъ имѣетъ утро, полдень и вечеръ. Золотой Вѣкъ—исторія Адама и Евы до грѣхопаденія. Раннее *утро* — восходящее солнце, молитва первородныхъ людей; на всемъ пейзажѣ неясность, дымка еще непробудившагося сознанія. *Полдень*—та-же пара молится въ экстазѣ среди того-же райскаго пейзажа, получившаго яркость очертаній, проснувшагося. *Вечеръ* — нѣжный полумракъ спустился въ сады рая, Адамъ и Ева заснули подъ деревомъ. *Серебряный Вѣкъ* — вѣкъ Орфея, вѣкъ искусства. Опять восходитъ солнце, и среди пробуждающейся къ жизни фантастической природы Орфей мечтаетъ о грядущей пѣснѣ — это *утро*, вдохновеніе. *Полдень* — „пѣснь", законченное творчество. Передъ жертвенникомъ, на которомъ высится ослѣпительно-золотой треножникъ, сидитъ Орфей съ лирой, въ пурпурной мантіи, и поетъ, а вокругъ него сказочные звѣри окоченѣли въ сухомъ металлическомъ блескѣ красокъ и въ рѣзкихъ, безпощадно правильныхъ линіяхъ. *Вечеръ*—слезы. Орфей въ безсиліи плачетъ на берегу рѣки, подъ деревомъ; въ розовую даль безоблачнаго заката улетаетъ муза, унося съ собою его лиру. *Желѣзный Вѣкъ* — вѣкъ тяжелаго физическаго труда безъ красоты и идеала, исторія Каина. Мрачное *утро*,—красное солнце поднимается изъ-за безплодныхъ мрачныхъ холмовъ, вдали курится жертвенникъ и сѣрый дымъ клубится къ небу, а Каинъ уже пашетъ, опираясь на тяжелый плугъ. *Полдень*— отдыхъ: Каинъ сидитъ безъ мысли и наслажденія у покоющагося плуга. *Вечеръ*—смерть Авеля отъ братоубійственнаго удара. Десятая полукруглая картинка, которая завершаетъ всю серію, — Воскресеніе Христа.

Противъ „Исторіи человѣчества" мы замѣтили большое распятіе Христа, очень патетическаго и романтическаго характера. На темно-синемъ, почти ночномъ небѣ восходитъ зловѣщая кровавая луна, и на переднемъ планѣ три креста. Христосъ не произвелъ на насъ впечатлѣнія, но два разбойника интересны. Разбойникъ на-право какъ будто и не рас-

пятъ, и не чувствуетъ боли: онъ всей своей вытянутой въ экстатической позѣ фигурой точно вздымается вверхъ, къ небу; между тѣмъ второй разбойникъ скорчился, опустилъ внизъ голову и, кажется, въ нечеловѣческомъ усиліи пытается сползти съ креста на землю.

На той-же стѣнѣ, на верху, у самаго окна помѣщается, можетъ быть, лучшая вещь Моро, по силѣ безмятежной радости настроенія, по изящной красотѣ формъ и красокъ,— *Le poète Hindou.* Фонъ розовый,—облака, освѣщенныя еще невидимымъ восходящимъ солнцемъ. На зрителя ѣдетъ всадникъ на бѣломъ конѣ. Яркій, свѣтло-зеленый кафтанъ наѣздника обхватываетъ его бюстъ, лошадь ступаетъ легко, она опустила голову на гирлянду цвѣтовъ, которая въ видѣ сбруи виситъ у нея на шеѣ. Подъ ногами лошади растутъ цвѣты волшебныхъ царствъ, изъ драгоцѣнныхъ металловъ, камней, тканей, цвѣты, никогда не росшіе ни среди полей, ни среди садовъ.

Не безъ опасенія приступаемъ мы къ описанію другой картины индусскаго міра, названной *Le Triomphe d'Alexandre.* Она такъ сложна и огромна по замыслу, что дать о ней хоть приблизительное понятіе описаніемъ почти невозможно. Она не кончена, но доведена до такой степени законченности, что получается полное впечатлѣніе не только того, что есть, но и того, что могло-бы быть. Головокружительно-громадный храмъ, послѣднія колоннады котораго теряются на горизонтѣ, прислонился къ выступамъ неизмѣримо высокой горы. Этотъ храмъ, широкій, какъ міръ, весь переполненъ. Полчища людей, воиновъ, женщинъ толпятся всюду, слоны, разукрашенные цвѣтами, тканями, выстроены въ ряды. Всюду нагромождены сокровища, золото, пестрота уборовъ. Колонны храма, покрытыя тончайшими рисунками украшеній, окаймляютъ эту пеструю путаницу человѣческаго муравейника, и огромныя зеленоватыя статуи боговъ высоко царятъ надъ толпой. Справа возвышается родъ трона на эстрадѣ изъ трехъ ступеней, каждая въ ростъ человѣка; верхняя ея площадка такъ мала, что на ней помѣщается только тронъ, на которомъ сидитъ мужская фигура въ пурпурномъ плащѣ. И фигура эта такая-же маленькая и ничтожная, какъ всякая другая въ несмѣтной толпѣ внизу, передъ безпредѣльностью горъ, величіемъ храма, мощью чудовищныхъ боговъ...

Во второмъ отдѣленіи залы, въ особомъ, остроумно устроенномъ шкафу, который поворачивается на своей оси, помѣщаются почти всѣ 500 акварелей Моро.

Потому-ли, что мы смотрѣли акварели послѣ картинъ масляными красками, потому-ли, что нашъ глазъ привыкъ за послѣдніе года къ акварелямъ нѣсколько иного типа, но акварели Гюстава Моро показались намъ менѣе привлекательными, чѣмъ его живопись масломъ. Прежде всего многія и, можетъ быть, лучшія похожи на масляную краску: надо близко присмотрѣться, чтобы убѣдить себя, что это акварель. Онѣ настолько непрозрачны, что краска иногда лежитъ густымъ, выпуклымъ слоемъ на бумагѣ. Это придаетъ имъ совершенно особый характеръ,—онѣ болѣе всего похожи на эмали.

Открывая створку за створкой шкафа, мы получили впечатлѣніе, будто передъ нашими глазами снова пронеслась въ миніатюрѣ вся только-что видѣнная живопись. Тѣ-же симфоніи красокъ, гаммы тоновъ... опять ослѣпительный блескъ золота, тысячи орнаментовъ, опять пурпуръ и синева. И такъ много этого всего, что, наконецъ, хочется на воздухъ, на улицу, куда-нибудь, гдѣ живутъ люди, бѣгаютъ лошади, гдѣ сыро, безцвѣтно даже грязно.

Мы покинули музей Моро прежде всего съ убѣжденіемъ, что такого рода не музеи, конечно, а посмертныя выставки всего труда,

въ его цѣломъ, слѣдовало-бы устраивать, если возможно, для всякаго выдающагося художника.

Всякій можетъ прочесть полное собраніе сочиненій писателя, но когда можно одновременно увидѣть все, что написалъ и нарисовалъ художникъ? Музей Моро — явленіе единственное, и впечатлѣніе, которое онъ производитъ,—совершенно исключительное.

Мы съ О. Редономъ не высказывали другъ другу никакихъ мнѣній во время посѣщенія музея и рѣшили свидѣться позднѣе. До нашего посѣщенія музея онъ обѣщалъ намъ сообщить свое мнѣніе о живописи Моро для „Міра Искусства". Редонъ былъ всегда горячимъ поклонникомъ Моро, ждалъ съ лихорадочнымъ нетерпѣніемъ открытія музея, потому что, несмотря на личныя отношенія съ Моро, никогда не видѣлъ никакихъ его произведеній, кромѣ доступныхъ и большой публикѣ.

Сойдясь съ Редономъ на другой день въ его маленькой мастерской, я прежде всего спросилъ его, какое онъ вынесъ общее впечатлѣніе.

— На этотъ разъ, — сказалъ Редонъ, — я вернулся съ rue de La-Rochefoucauld безъ особаго волненія и легко вошелъ въ обычную колею ежедневной жизни. Не то было, — прибавилъ онъ, — когда я въ первый разъ увидѣлъ *Oedipe et le sphynx*... Тогда я былъ молодъ, мы жили среди разгара натурализма... Тогда, и съ какою силою, меня успокоила эта вещь! Объ этомъ первомъ впечатлѣніи я надолго сохранилъ ясное воспоминаніе. Можетъ быть, это впечатлѣніе и дало мнѣ силу идти своей одинокой дорогой. Можетъ быть, дорога моя шла рядомъ съ дорогой Моро, соприкасалась съ ней... Но вернемся къ музею. Въ настоящую минуту, когда, повидимому, надъ всѣмъ искусствомъ царитъ широкое прекрасное направленіе, этотъ музей мнѣ кажется холоднымъ. Онъ ничего не говоритъ намъ о *жизни* человѣка, который въ теченіе сорока лѣтъ имѣлъ возможность преслѣдовать одну цѣль. Моро нигдѣ не далъ своего внутренняго *я*, мы нигдѣ не чувствуемъ его нравственнаго облика. Онъ остается скрытымъ за этимъ, главнымъ образомъ, свѣтскимъ искусствомъ, въ которомъ существа, вызванныя къ жизни, сбросили съ себя всякую инстинктивную искренность. Можно-ли свести ихъ съ полотна, заставить дѣйствовать? Нѣтъ. Они закоченѣли въ своего рода оптической реторикѣ, которая сама въ себѣ, очевидно и несомнѣнно, несетъ красоту, но это не та вѣчная вещь, въ которой человѣкъ всегда находитъ себя и поэтому всегда возвращается къ ней.

Музей Моро будитъ во мнѣ вкусъ къ пышности, какъ та обстановка въ Triomphe d'Alexandre. Помните? Вотъ на этомъ полотнѣ Моро единствененъ. У него вообще есть что-то индійское... Это Индія грандіозной внѣшности, а не Индія Сакунталы. Молоко мистики не течетъ тамъ, нѣтъ священнаго и радостнаго сліянія въ нѣдрахъ сердца жизни того, чѣмъ жизнь была, съ тѣмъ, что она будетъ... Если-бы я теперь ежедневно жилъ съ искусствомъ Моро, оно привело-бы меня къ свѣтскому изяществу. Мнѣ жаль своихъ юношескихъ впечатлѣній.

— Стало быть, вы недовольны музеемъ?

— Какъ могу я это сказать! Вчера я наслаждался и удивлялся все больше и больше передъ неустаннымъ совершенствованіемъ техники, которая привела къ такому умѣнью, котораго уже не замѣчаешь... А акварели? Нѣкоторыя акварели поразительны для всякаго, кто держалъ въ рукахъ акварельную кисть. Моро несомнѣнно великій акварелистъ и живописецъ, знавшій живопись, одинъ изъ очень немногихъ, которые знаютъ ее въ наше время. Онъ изучилъ ее основательно, глубоко и въ такое время своей жизни, когда рѣдко кто продолжаетъ учить-

ся,—между 30 и 40 годами. Да, я думаю, что онъ *зналъ* живопись. Это знаніе рѣдкое, и страшно захватывающее. Его усиліе остается прекраснымъ своей послѣдовательностью и своимъ концомъ въ тѣхъ сіяющихъ краскахъ, которыя мы видѣли въ послѣднихъ картинахъ его жизни.

Мы заговорили объ орнаментальной сторонѣ живописи Моро.

— Въ аксессуарахъ, сказалъ Редонъ, — восхитительная виртуозность! Какія чудесныя вышивки угасшими, не модными шелками, для подушекъ какой-нибудь старой дамы, любящей роскошь и закрывающей глаза на бѣдность.—Моро̀ оставилъ трудъ человѣка утонченнаго, строго огражденнаго отъ ударовъ жизни. Его живопись — искусство, чистое искусство, только искусство, а этимъ сказано многое.

Письмо въ редакцію „Нов. Времени" 12-го марта 1900 г.

М. г. Въ „Россіи" и „Петербургской Газетѣ" было сообщено, что часть членовъ Товарищества передвижниковъ рѣшила образовать свой собственный кружокъ художниковъ; въ числѣ рѣшившихся отдѣлиться называютъ: В. М. Васнецова, А. М. Васнецова, К. А. Коровина, И. И. Левитана, В. А. Сѣрова, М. В. Нестерова, С. И. Свѣтославскаго, В. И. Сурикова и др.

Правленіе Товарищества считаетъ обязанностью исправить неточности въ этомъ сообщеніи: В. М. Васнецовъ вышелъ изъ Товарищества уже болѣе десяти лѣтъ, К. А. Коровинъ членомъ Товарищества никогда не былъ, остальные же продолжаютъ быть дѣятельными членами Товарищества, исключая В. А. Сѣрова, который вышелъ изъ его состава.

Члены правленія: **В Маковскій, П. Брюлловъ, Н. Дубовской, К. Лемохъ.**

Выставки журнала „Міръ Искусства".

24-го февраля сего года въ редакціи журнала „Міръ Искусства" состоялось собраніе участниковъ выставокъ журнала „Міръ Искусства". На немъ присутствовали слѣдующіе художники:

Бакстъ Л., Бенуа Александръ, Билибинъ И., Бразъ І., Вальтеръ И., Васнецовъ Ап., Досѣкинъ Н., Лансере Е., Левитанъ И., Малявинъ Ф., Нестеровъ М., Оберъ А., Остроумова А., Пурвитъ В., Рущицъ Ф., Свѣтославскій С., Сомовъ К., Сѣровъ В., Ціонглинскій Я., и издатель-редакторъ журнала „Міръ Искусства" С. Дягилевъ.

Собраніе выработало главныя основанія организаціи будущихъ выставокъ и избрало распорядительный комитетъ по устройству слѣдующей (третьей) выставки, въ январѣ и февралѣ 1901 года. Въ составъ этого комитета избраны художники В. Сѣровъ и Александръ Бенуа, въ качествѣ же третьяго, постояннаго члена комитета, согласно выработанному положенію, входитъ редакторъ журнала „Міръ Искусства".

Главныя правила выставокъ сводятся къ слѣдующему:

1) Выставки журнала „Міръ Искусства" составляются изъ произведеній: a) художниковъ, присутствовавшихъ на упомянутомъ собраніи 24-го февраля 1900 г.; b) художниковъ, случайно не могшихъ присутствовать на собраніи, но единогласно признанныхъ собраніемъ за постоянныхъ членовъ будущихъ выставокъ журнала „Міръ Искусства", и c) художниковъ, получившихъ приглашенія отъ распорядительнаго комитета.

Въ первую категорію вошли художники: Бакстъ Л., Бенуа Александръ, Билибинъ И., Бразъ І., Вальтеръ И., Васнецовъ Ап., Досѣкинъ Н., Лансере Е., Левитанъ И., Малявинъ Ф., Нестеровъ М., Оберъ А., Остроумова А.,

Пурвитъ В., Рущицъ Ф., Свѣтославскій С., Сомовъ К., Сѣровъ В., и Ціонглинскій Я.

Во вторую категорію вошли художники: Врубель М., Головинъ А., Коровинъ К., Коровинъ С., Малютинъ С., Мамонтовъ М., Кн. П. Трубецкой и Якунчикова М.

2) Веденіе дѣлъ выставокъ поручается распорядительному комитету, состоящему изъ трехъ членовъ. Ежегодное собраніе постоянныхъ участниковъ выставокъ журнала „Міръ Искусства" выбираетъ изъ своей среды на одинъ годъ двухъ членовъ комитета, одного изъ числа Петербургскихъ, другого изъ числа Московскихъ художниковъ. Третьимъ, постояннымъ членомъ комитета, состоитъ редакторъ журнала „Міръ Искусства".

3) Всѣ художественныя произведенія, присланныя на выставку, представляются на обсужденіе комитета, постановляющаго свои рѣшенія большинствомъ голосовъ. Присемъ постоянные участники имѣютъ право выставлять по ихъ личному выбору, внѣ конкурса, одну вещь, о которой заявляютъ комитету одновременно съ присылкой картинъ. Относительно же лицъ, приглашенныхъ на выставку, комитетъ обязуется во всякомъ случаѣ принять, по своему выбору, одно изъ присланныхъ каждымъ изъ нихъ произведеній.

4) Выставка 1901 г. по времени не должна совпадать съ выставкой, устраиваемой Товариществомъ передвижныхъ художественныхъ выставокъ. Продолжительность выставки опредѣляется въ 4—6 недѣль, по усмотрѣнію комитета, коему предоставлено и самое устройство ея (размѣщеніе художественн. произвед. и пр.).

5) Новые участники приглашаются на выставку по предложенію семи постоянныхъ членовъ-участниковъ. Приглашеніе это дѣлается на одинъ годъ, съ примѣненіемъ къ вновь приглашенному пункта 3.

6) Вопросъ о приглашеніи на выставку 1901 г. иностранныхъ художниковъ разрѣшенъ отрицательно. Признано желательнымъ лишь привлеченіе Финляндскихъ художниковъ къ участію на выставкѣ на общихъ основаніяхъ.

Каталогъ второй выставки картинъ журнала „Міръ Искусства" съ 28 янв. по 26 февр. 1900 г.

Бакстъ, Л.

Адмиралъ Авеланъ въ Парижѣ, въ 1893 г. Портретъ. Афиша для базара куколъ Четыре авто-литографіи для журнала „Міръ Искусства".

Бенуа, Александръ.

Агонія. Le roi se promenait par tous les temps (St. Simon). Иллюстрація къ „Пиковой дамѣ" А. Пушкина (собств. П. П. Канчаловскаго). Иллюстрація къ „Дубровскому" А. Пушкина (собств. П. П. Канчаловскаго). 7 этюдовъ Финляндіи. Внутренность Нормандской хижины. Grandes Dalles въ Нормандіи. Буковая роща въ Нормандіи. Grandes Dalles въ Нормандіи Нормандскій этюдъ. Фалэза въ Сенъ-Піерѣ. Гроза, Бретань. Вѣеръ. Авто-литографія для журнала „Міръ Искусства".

Билибинъ, И.

Десять иллюстрацій къ русскимъ сказкамъ (собств. Экспедиціи заготовленія государств. бумагъ).

Боткина, М.

Этюдъ.

Бразъ, I.

Два портрета. Цвѣты. Три авто-литографіи для журн. „Міръ Искусства".

Васнецовъ, А.

Сказка о рыбакѣ и рыбкѣ (собств. Н. К. фонъ-Меккъ въ Москвѣ).

Васнецовъ, В.

Два шкафа. Божница (работы столярн. маст. въ селѣ Абрамцевѣ).

Врубель, М.

Судъ Париса (декоративныя панно). Морская царевна (собств. И. С. Остроухова въ Москвѣ). Каминъ изъ маіолики (изготовленъ въ художественной гончарной мастерской „Абрамцево“ въ Москвѣ). Женская головка.

Головинъ, А.

Монастырь. Дверь. Два рисунка переплетовъ и заставка для журн. „Міръ Искусства“. Двѣ занавѣси. Рисунокъ обложки для журн. „Міръ Искусства“. Два блюда (изгот. въ худож. гончарной мастерской „Абрамцево“ въ Москвѣ). Кувшинъ (изгот. въ худож. гончарной мастерской „Абрамцево“ въ Москвѣ). Два панно. Три фриза. Панно по рис. Е. Полѣновой (для русской столовой г-жи Якунчиковой). Столъ и четыре стула. Кресло. Двѣ печи (изгот. въ худож. гончарн. мастерской „Абрамцево“ въ Москвѣ). Умывальникъ (изгот. въ худож. гончарн. мастерской „Абрамцево“ въ Москвѣ). Братина (изгот. въ худож. мастерской „Абрамцево“ въ Москвѣ).

Голубкина, А.

Портретъ. Голова ребенка. Ваза.

Давыдова, Н.

Дѣтскій городокъ.

Досѣкинъ, Н.

Двѣ марины.

Досѣкинъ, Н. и Коровинъ, К.

На сѣверѣ, панно.

Кардовскій, В.

Три иллюстр. къ сказкѣ „Царь Салтанъ“.

Коровинъ, К.

Сѣверное сіяніе.
Ловля трески.
Китъ.
} декоративныя панно для Нижегор. выст. 1896 г.

Парижское кафе. Портретъ. Флоренція (этюдъ). Два стола.

Кругликова, Е.

Бретонка. Въ Бретани. Рисунокъ.

Лансере, Е.

Бретань. 4 этюда. Рисунки и заставки для журн. „Міръ Искусства“. Авто-литографія „Д. В. Григоровичъ въ гробу“, для журн. „Міръ Искусства“.

Левитанъ, А.

Лѣсъ (этюдъ). Ручей. Пейзажъ, Новгор. губ. Лѣто (собствен. Л. Ланговаго). Въ Крыму (зима) этюдъ. Осень. Зима. Крокусы. 20 этюдовъ.

Малютинъ, С.

Четыре рисунка для журн. „Міръ Искусства“. Шкафъ.

Малявинъ, Ф.

Портретъ М. Нестерова. Портретъ. Автолитографія для журн. „Міръ Искусства“.

Мамонтовъ, М.

Лѣтній вечеръ. Даль. Дорога. Зима. Окно. Этюдъ. Пейзажъ.

Нестеровъ, М.

Св. Сергій Радонежскій. Рисунокъ.

Оберъ, А.

Морское чудовище, блюдо. Голова Горгоны, блюдо. Баба Яга. Жаба въ удовольствіи. Борьба крысъ на сырѣ. Бѣлый медвѣдь. Шимпанзе. Собачка. Маска фавна. Эскизъ пантеры съ добычей. Эскизъ вакханки съ козломъ.

Остроумова, А.

Весна (дерев. грав.). Зима (дерев. грав.). Ex libris (дерев. грав. по рис. Е. Лансере). Наяда (дерев. грав. по рис. Е. Лансере).

Переплетчиковъ, В.

Весеннія сумерки. Лужайка. Зимой въ деревнѣ. Весной.

Полѣнова, Е.

Дверь (работы столярн. маст. въ с. Абрамцевѣ).

Пурвитъ, В.

Весеннія сумерки. 4 этюда.

Сомовъ, К.

Портретъ. Женскій портретъ въ старинномъ костюмѣ. Портретъ А. И. Сомова. Купальщицы. Въ боскетѣ. Конфиденціи. Прошловѣковый мотивъ. Дѣвочка. Дворикъ. Портретъ. Три иллюстраціи къ повѣсти „Графъ Нулинъ". Весенній этюдъ. Сумерки лѣтомъ. Шесть рисунковъ для журнала „Міръ Искусства". Двѣ программы для спектаклей въ Имп. Эрмитажѣ 1900 г.

Сѣровъ, В.

Портретъ Государя Императора Александра III. Портретъ Великаго Князя Михаила Николаевича. Дѣти. Натурщица. Баба въ телѣгѣ. Деревня. Сосна (собств. С. Т. Морозова). Портр. А. С. Пушкина (собств. П. П. Канчаловскаго). „Зимняя дорога" (собств. П. П. Канчаловскаго). Пейзажъ (собств. Г. Гиршмана). Въ деревнѣ (офортъ, исполненный по заказу журнала „Міръ Искусства"). „Волкъ и пастухи" (офортъ). Четыре авто-литографіи для журнала „Міръ Искусства".

Кн. Трубецкой, П.

Портретъ кн. Голицына. Портретъ. Дѣти. А. С. Пушкинъ. Л. Толстой. Л. Толстой верхомъ. Лошадь съ жеребенкомъ. Торсъ. Портретъ.

Ціонглинскій, Я.

Бѣлая ночь. Березы въ бѣлую ночь. Рѣка, бѣлая ночь. Въ саду. Лѣсныя дали. Южныя настроенія. Площадь въ Вальядолидѣ.

Якунчикова, М.

Лѣстница. Съ террассы. Весло. Крестъ. Часовня. Полянка. Вечеръ. Тропинка. Въ Москвѣ. Комната въ старинномъ аббатствѣ. Пейзажъ (собств. М. Ѳ. Якунчиковой). Авто-литографія для журн. „Міръ Искусства".

Маіолика художественной гончарной мастерской „Абрамцево" въ Москвѣ.

Скамья дубовая. Шкафъ свѣчной, работы столярн. мастерск. въ селѣ Абрамцевѣ.

Замѣтки.

На второй выставкѣ журнала „Міръ Искусства" пріобрѣтены въ Музей Императора Александра III: картина М. Нестерова „Св. Сергій Радонежскій", воспроизведенная въ настоящемъ номерѣ, и портретъ В. Сѣрова „Дѣти", снимокъ съ котораго былъ помѣщенъ въ № 1-мъ „Міра Искусства" за 1900 г.

Изъ представленныхъ на конкурсъ проектовъ памятника Императору Александру III въ Петербургѣ утвержденъ проектъ работы скульптора кн. П. Трубецкого. Государь изображенъ верхомъ на лошади. Фигура будетъ вылита изъ бронзы, а пьедесталъ, по рисунку архитектора Шехтеля, сдѣланъ изъ гранита съ двумя барельефами, изображающими съ одной стороны—первый поѣздъ въ Сибири, а съ другой—покореніе Сибири. Памятникъ поставленъ будетъ на Знаменской площади.

Въ будущемъ сезонѣ на сценѣ Маріинскаго театра будутъ впервые поставлены оперы: „Валькирія" Р. Вагнера и „Садко" Н. Римскаго-Корсакова. Декораціи и костюмы для „Садко" будутъ сдѣланы по рисункамъ художника А. М. Васнецова.

Старый Джонъ въ статьѣ своей „Художники и цѣнители" (см. „Нов. Вр." № 8642) совершенно вѣрно замѣчаетъ:

„Новое поколѣніе художниковъ ищетъ новыхъ мотивовъ... И вотъ на нынѣшнихъ выставкахъ это новое есть. Пусть оно непримѣтно для толпы, — этимъ художники не должны смущаться, какъ не должны смущаться и отсутствіемъ какого-нибудь глубокаго и серьезнаго произведенія. Но среди

нихъ, какъ первые цвѣты изъ-подъ снѣга, то тамъ, то сямъ видны яркія головки фіалокъ, пророчащія весенній приходъ. Толпа не замѣчаетъ этихъ фіалокъ и топчетъ. Ну что же, на то она и толпа. Даже та рознь, то недовольство, тотъ расколъ на отдѣльныя секты, что особенно рѣзко обнаружилось минувшей зимой,—даже это пророчитъ хорошее будущее: точно незримыя воды съ глухимъ шумомъ текутъ подо льдомъ и говорятъ, что недалекъ тотъ день, когда ледъ этотъ будетъ взломанъ".

Душистыя „фіалки" „Стараго Джона" въ „Новомъ Времени" особенно кстати послѣ того, какъ „Старый Перунъ" такъ нагремѣлъ въ „Новостяхъ"...

По словамъ „Иск. и худ. пром.", въ виду недоразумѣній, возникшихъ при экспертизѣ произведеній для академической выставки настоящаго года, на экстренномъ засѣданіи Совѣта Академіи Художествъ рѣшено въ будущемъ году въ составъ жюри назначать профессоровъ Академіи.

По словамъ „СПБ. Вѣдомостей", совѣтъ Императорской Академіи Художествъ намѣтилъ для предложенія къ выборамъ въ число академиковъ художниковъ А. М. Васнецова и Н. Д. Кузнецова, утвержденіе которыхъ въ этомъ званіи предполагается въ октябрьскомъ засѣданіи Академіи. Предложеніе этихъ лицъ въ число академиковъ внесено: о Васнецовѣ — членами Академіи Е. Е. Волковымъ, В. Д. Полѣновымъ и И. Е. Рѣпинымъ, а о Кузнецовѣ — В. А. Беклемишевымъ, И. Е. Рѣпинымъ и А. П. Соколовымъ.

Въ русскомъ художественномъ отдѣлѣ Парижской выставки произошли недоразумѣнія. Дѣло въ томъ, что картины и скульптура русскихъ художниковъ, живущихъ въ Парижѣ, принимались особымъ жюри, состоявшимъ изъ художниковъ Харламова, Похитонова, Гриценки, Ткаченки, Розена и Бернштама. Послѣ того, какъ занятія жюри были закончены, сообщаетъ „Россія", „художники, которыхъ произведенія были приняты, получили объ этомъ надлежащія оффиціальныя увѣдомленія, за надлежащими печатями, и они были счастливы. Счастье ихъ продолжалось мѣсяца два съ половиною. Вдругъ, на дняхъ, грянулъ громъ на ясномъ небѣ, и сразу счастливцы превратились въ несчастливцевъ. Произошло вотъ что. Такая-же точно оффиціальная бумага, какъ всѣ предъидущія, за такими-же печатями, но за подписью только генеральнаго комиссара, извѣщала почти каждаго изъ вышеозначенныхъ художниковъ, кромѣ членовъ жюри,—что такъ какъ жюри, подъ предсѣдательствомъ А. А. Харламова, приняло больше произведеній, чѣмъ для нихъ имѣется мѣста, то... но тутъ разные художники получили разное. Однихъ извѣщали, что изъ принятыхъ ихъ картинъ одни должны взять назадъ *всѣ*, другіе—только нѣкоторыя, названіе которыхъ обозначено".

Хотя мы пока и не знаемъ подробностей дѣла, но, судя по именамъ, не задумываемся поздравить генеральнаго комиссара съ такимъ блестящимъ распоряженіемъ. Очень жаль только, что изгнаніе не коснулось также и всѣхъ членовъ жюри.

Сотрудники „Нов. Времени" пріобрѣли на выставкѣ журнала „Міръ Искусства" бюстъ Пушкина, работы кн. Трубецкого, и поднесли его А. С. Суворину въ день празднованія годовщины изданія газеты. Снимокъ съ означеннаго бюста помѣщенъ въ настоящемъ номерѣ.

Во французскомъ журналѣ „Revue Encyclopédique" появилась небольшая статья Александра Бенуа о современной русской живописи (см. № 341, отъ 17 марта 1900 г.). Къ сожалѣнію, французъ-редакторъ недостаточно тщательно провѣрилъ переводъ текста, въ которомъ поэтому встрѣчаются нѣкоторыя неточности и опечатки. Статья Бенуа иллю-

стрирована 11 снимками съ произведенiй художника Рѣпина, В. Васнецова, Сѣрова, Левитана, Обера, Полѣновой, К. Коровина и Сомова. Насъ удивляетъ, что редакцiя журнала не помѣстила воспроизведенiй съ картинъ такихъ крупныхъ художниковъ, какъ Суриковъ и Нестеровъ.

Въ Ригѣ въ этомъ мѣсяцѣ открывается выставка картинъ русскихъ художниковъ; въ ней принимаютъ участiе, между прочимъ, слѣдующiе художники: Сѣровъ, Левитанъ, Альбертъ и Александръ Бенуа, Сомовъ, Бразъ, Бакстъ и Лансере.

Нѣтъ въ мiрѣ болѣе восторженнаго художественнаго критика, чѣмъ г. Брешко-Брешковскiй. Онъ отъ всего приходитъ въ экстазъ, восторги же его безпредѣльны и головокружительны. Это не обыденный газетный рецензентъ, который съ тусклымъ репортерскимъ равнодушiемъ отмѣчаетъ на выставкахъ число „пейзажей“, „портретовъ“ и „жанровъ“. Г. Брешко даже и критикомъ трудно назвать, это—просто какой-то неугасимый вулканъ, непрерывно извергающiй на страницахъ „Бирж. Вѣдом.“ свои огненные потоки экстатической лавы. Въ видѣ маленькаго примѣра, приведемъ его слова по поводу украшающей собою стѣны Академiи Наукъ картины г. Лагорiо „Казбекъ“ („Бирж. Вѣд.“ № 57): „что-то бодрое, неувядаемое чувствуется въ твердой и смѣлой кисти Лагорiо — этого слишкомъ семидесятилѣтняго старца. Его „Казбекъ“— это сама красота, скромная, благородная, чистая, какою истинная красота и должна быть. Она не можетъ быть иною. Когда смотришь на этотъ дивный кавказскiй пейзажъ, — уходишь весь въ созерцанiе безъ остатка и тебя охватываетъ то счастье, о которомъ такъ хорошо говоритъ Шопенгауеръ. Чистая красота, дающая Шопенгауеровское счастье, будетъ вѣчно сiять яркою, путеводною звѣздою для всѣхъ тѣхъ, въ груди кого горитъ любовь къ прекрасному...“

У насъ, наконецъ, появились „передовые“ критики. Далькевичъ въ „Сѣв. Курьерѣ“, Ростиславовъ въ „Театрѣ и Иск.“ бодро и смѣло взялись за отстаиванiе „новаго“ направленiя въ искусствѣ. Какихъ-нибудь три-четыре года тому назадъ статьи ихъ не были бы приняты ни одной редакцiей, но теперь времена перемѣнились и „декадентская зараза“ лѣзетъ изъ всѣхъ щелей. Въ послѣдней своей статьѣ „Буржуа и декадентство“ („Театръ и Иск.“ № 11—12) г. Ростиславовъ, между прочимъ, говоритъ: „Такъ-называемое декадентство идетъ слишкомъ въ разрѣзъ съ установившимися вкусами, со всѣмъ складомъ буржуа, и здѣсь, мнѣ кажется, главная причина злобы и ненависти. Типичная особенность буржуа—поверхностное отношенiе къ жизни и къ окружающимъ... Стоитъ-ли вникать въ сущность искусства, подмѣчать его трепетную жизнь, улавливать намѣренiя художника, когда уже сложился грубый, поверхностный вкусъ?... Тяжела миссiя современныхъ художниковъ въ ихъ борьбѣ съ буржуазнымъ вкусомъ, этой стоглавой гидрой. Правда, немного и художниковъ, которые смѣло идутъ своей дорогой и не стремятся удовлетворять шаблоннымъ,—буржуазнымъ вкусамъ. Нельзя не привѣтствовать ихъ, ибо они вносятъ жизнь въ искусство.“

„Злоба и ненависть“ къ „такъ-называемому декадентству“ уменьшается, въ сущности, съ каждымъ днемъ.

Въ субботу, 4 марта, произошелъ пожаръ въ Академiи Художествъ. Во многихъ отношенiяхъ такое бѣдствiе могло бы оказаться даже благодѣтельнымъ для искусства. Какъ было-бы хорошо, напримѣръ, еслибы выставка покойнаго профессора Келера со всѣми его Евами и портретами изъ пастилы и патоки отошла въ вѣчность. Совсѣмъ не дурно было-бы также, если-бы сгорѣла новая картина Айвазовскаго, статуи Эдвардса, нѣсколько шедевровъ нашихъ „великихъ стариковъ“

въ циркулѣ, или позорныя копіи Михайлова и Маркова съ Рибейры и Рафаэля. Къ сожалѣнію, оказалось, что огненная стихія совсѣмъ безтолкова. Сгорѣла модель Св. Петра въ Римѣ, единственная по точности и вѣрности отдѣлки, сгорѣла картина Рафаэля Менгса „Аполлонъ и Музы“, а также нѣсколько копій русскихъ художниковъ съ Микель-Анджело и съ Рафаэля. Богъ знаетъ, что еще сгорѣло на чердакахъ, куда споконъ вѣку складывалось все то, что казалось академическимъ эстетамъ недостойнымъ... Въ нѣсколькихъ отношеніяхъ пожаръ все-же оказался кстати. Во-первыхъ, пришлось убрать скучнѣйшую Минерву, достаточно-таки долго (больше 10 лѣтъ) портившую великолѣпный фасадъ Кокориновской постройки *), во-вторыхъ, пришлось содрать со стѣнъ темнаго корридора драгоцѣннѣйшіе гобелены (Брюссельскіе, haute-lisse XVI вѣка, съ золотомъ), что даетъ намъ поводъ надѣяться, что отнынѣ эти чудныя произведенія увидятъ свѣтъ Божій; въ третьихъ, можно надѣяться, что завѣдующіе академическими богатствами, проученные опытомъ, удалятъ, наконецъ, изъ классовъ, кладовыхъ и чердаковъ, все, что тамъ есть еще цѣннаго (а тамъ красуются пейзажи Алексѣева, перспективы Кастелли, *два Іакова Рейсдаля и одинъ Соломонъ Рейсдаль*), а также почииятъ, нѣсколько поврежденныя въ сутолокѣ, модели Смольнаго монастыря и Михайловскаго замка и передадутъ все это въ болѣе заботливыя руки, подъ болѣе любовный присмотръ.

ш *Микель-Анжело и великое переселеніе народовъ*... Казалось-бы, между тѣмъ и другимъ не слишкомъ много общаго и, намѣреваясь писать о первомъ, нѣтъ надобности распространяться о послѣднемъ? Но не такъ полагаетъ художественный критикъ журнала „Жизнь“, г. П. Ге—человѣкъ, видимо, весьма обстоятельный. Начавъ въ январьской книжкѣ журнала статью „Микель-Анжело Буонаротти“, онъ на нѣсколькихъ страницахъ поминаетъ Одоакровъ, Рицимеровъ и Теодориковъ, переходитъ затѣмъ къ Карлу Великому, сообщаетъ кое-какія свѣдѣнія о ломбардскихъ лигахъ и борьбѣ гвельфовъ съ гибеллинами, и, наконецъ, подробно распространяется о народныхъ волненіяхъ во Флоренціи въ 1378 году. Мы читаемъ по пунктамъ „требованія революціонеровъ“: „1) чтобы цехъ ткачей шерсти не былъ подчиненъ судьямъ-иностранцамъ; 2) чтобы красильщики, чесальщики шерсти, брадобреи“..и т. д.—всего шесть пунктовъ одинаковаго интереса. Этими сообщеніями изъ Иловайскаго наполненъ цѣлый печатный листъ, и, конечно, читатели журнала, подзубривъ „зады“ по „всеобщей исторіи“, получаютъ наилучшее представленіе о Микель-Анжело Буонаротти. Въ ту минуту, когда мы пишемъ эти строки, февральская книжка еще не вышла. Ждемъ ея появленія съ нетерпѣніямъ, надѣясь возобновить въ нашей памяти свѣдѣнія о крестовыхъ походахъ, и, можетъ быть, при старательности автора, о грѣхопаденіи прародителей Адама и Евы.

Любопытно-бы знать одно: на какомъ „образованномъ“ языкѣ, кромѣ русскаго, можно писать такія статьи по „художественной критикѣ“, и въ какомъ журналѣ, кромѣ русскаго „самообразовательнаго“ журнала, можно ихъ печатать?

— Увы! февраль „Жизни“ разочаровалъ насъ: въ немъ нѣтъ ничего о крестовыхъ походахъ, а есть лишь подробное изложеніе біографіи Микель-Анжело до времени ссоры его съ папой Юліемъ, т. е. то, что можно найти въ каждомъ энциклопедическомъ словарѣ.

ш В. П. Горленко издалъ подъ названіемъ „Украинскія были“ (Кіевъ, 1899) небольшой

*) Мы слышали, что новую Минерву закажутъ господину Залеману. Мы вполнѣ увѣрены, что его Минерва будетъ не менѣе скучна, нежели прежняя.

сборникъ статей, среди которыхъ вниманія людей, интересующихся исторіей русской живописи, заслуживаютъ двѣ: „Левицкій“ и „Боровиковскій“, содержащія не мало новыхъ и дѣльныхъ свѣдѣній объ этихъ двухъ нашихъ большихъ мастерахъ.

ᅟ Міръ любителей и продавцевъ картинъ былъ за послѣднее время сильно заинтересованъ двумя аукціонами: коллекціи замка Маріенгофъ, принадлежавшей барону Фитингофу, и имуществъ наслѣдниковъ г. Столыпина. На фитингофскомъ аукціонѣ было продано не мало отличныхъ картинъ, изъ которыхъ особеннаго вниманія заслуживали: очаровательная зима Брейгеля бархатнаго, пейзажъ Адріана ванъ-де-Вельде, два большихъ Ромбуса, большой Конингсъ, двѣ марины старшаго Виллема ванъ-де-Вельде, два превосходныхъ Кареля-Дюжардена, два Гаспара Пуссэна, въ высшей степени поэтичный Гойенъ, intérieur К. Сафтлевена, пейзажикъ Кейринкса, миѳологическая сценка Дипенбека, мадонны ванъ-Балена и Брейгеля, два nature morte Жора (почти Шарденовской прелести), двѣ миніатюры начала XIX вѣка, барочныя перспективы и проч. Были также двѣ гризайли ванъ-Дейка: портреты принца Руперта и Карла II въ дѣтствѣ, но онѣ казались сомнительными и высокой цѣны не достигли, также какъ и сомнительный Остаде. Самой высокой цѣны достигъ прелестный по своей незатѣйливости и мягкости пейзажъ Іакова (вѣрнѣе Исаака) Рейсдаля, проданный больше чѣмъ за 700 рублей, какіе-то бронзовые подсвѣчники и совершенно разбитое, поломанное бюро Louis XVI, очень милое, но скорѣе „дачнаго“ характера, пошедшее за безумныя деньги: 2500 руб. Вообще курьезно, что картины первоклассныхъ мастеровъ достигаютъ у насъ грошовыхъ сравнительно съ ихъ достоинствомъ цѣнъ, а за фарфоръ, бронзу и мебель всѣ готовы драться. Положимъ, цѣнить картины совсѣмъ другое, нежели *отличать* стили въ мебели, марки фабрикъ на чашкахъ и штемпель на бронзахъ, но, если такое положеніе дѣлъ и пріятно для нашихъ коллекціонеровъ картинъ, имѣющихъ возможность за небольшія сравнительно деньги пріобрѣтать первоклассныя вещи, то, какъ показатель отношенія нашего общества къ искусству, оно вызываетъ болѣе чѣмъ грустныя мысли. Это положеніе, впрочемъ, весьма извѣстно, и давнымъ-давно, иностраннымъ маклакамъ en grand, которые и дѣлаютъ ежегодно свои наѣзды на Россію и увозятъ изъ нея, пока зѣваютъ наши музеи, все самое цѣнное, самое чудное, что пособирали наши дѣды.

ᅟ Законъ Гейнце.

Въ Германіи вниманіе общества привлечено на дебаты въ рейхстагѣ по поводу новаго законопроекта, такъ-называемаго „lex Heinze“. Проектъ направленъ противъ разныхъ видовъ „общественной безнравственности“ вообще, но особый интересъ для широкаго круга образованной публики представляютъ собою тѣ статьи его, которыя касаются искусства и театра (Kunst und Theaterparagraphen). Какимъ духомъ пропитаны эти статьи законопроекта, видно изъ того обстоятельства, что въ коллекцію „безнравственныхъ“ художественныхъ произведеній защитники проекта помѣстили, между прочимъ, снимки съ картины Корреджіо „Іо и Юпитеръ“, Микель-Анджело — „Леда“ и т. п. Интересно, что эти новыя вѣянія, поддерживаемыя правительствомъ, уже отразились на дѣйствіяхъ полиціи, которая недавно запретила берлинскимъ магазинамъ эстамповъ выставлять на окнахъ снимки со знаменитой картины Бёклина „Im Spiele der Wellen“, находящейся въ мюнхенскомъ музеѣ. Любопытно также, что когда въ рейхстагѣ обсуждался параграфъ, касающійся театра, то депутатъ Реренъ во всеуслышаніе заявилъ, что если, благодаря новому закону, Зудерманъ исчезнетъ съ нѣмецкой сцены, ни

одинъ порядочный человѣкъ не прольетъ объ этомъ ни слезинки.

Весь нѣмецкій художественный и литературный міръ энергично возсталъ на защиту правъ литературы и искусства. Повсюду устраивались митинги, на которыхъ присутствовали и произносили рѣчи всѣ извѣстные литераторы и художники.

Имя Ререна высмѣивается во всѣхъ газетахъ. Особенно рѣзкій протестъ встрѣтилъ законопроектъ въ Баваріи. Какъ иллюстрацію къ настроенію умовъ, мы приводимъ ниже нѣсколько мнѣній о законопроектѣ, напечатанныхъ въ журналѣ „Jugend".

„Мнѣ кажется очевиднымъ, что античное искусство, выдержавшее многовѣковое испытаніе и доказавшее свое благотворное вліяніе, стоитъ внѣ постановленій законовъ, защищающихъ нравственность; было-бы постыдно, если-бы въ наше время пришлось защищать это положеніе".

Проф. А. Фуртвенглеръ.

„Lex Heinze — симптомъ страшной болѣзни — лицемѣрія".

Проф. Рудольфъ Вирховъ.

„...Нашъ вѣкъ намѣревается получить оффиціальнымъ путемъ свидѣтельство въ томъ, что онъ долженъ считаться самымъ варварскимъ во всемірной исторіи. Если мы и не въ силахъ предотвратить этого позора, то послужимъ, по крайней мѣрѣ, исторической правдѣ. Пусть наши протестующіе голоса скажутъ послѣдующимъ поколѣніямъ, что не вся Германія начала XX вѣка состояла изъ варваровъ, невѣждъ и лицемѣровъ, а что были въ это время люди, которые молились величію искусства, величію генія".

Проф. Рихардъ Мутеръ.

„Безъ свободы нѣтъ искусства. Поэзія, музыка и живопись не напрасно называются „свободными искусствами", и желаніе подчинить ихъ полицейскимъ предписаніямъ такъ же глупо, какъ борьба штыками противъ силы идей".

Проф. Максъ Либерманъ.

„Должно-ли искусство, должна-ли поэзія быть чувственными? Только тотъ можетъ творить, который способенъ къ чувственнымъ воспріятіямъ. Безъ страсти никто не могъ до сихъ поръ сдѣлаться великимъ мастеромъ: онъ долженъ ее испытать, чтобы умѣть ее изобразить, онъ долженъ вжиться въ нее, чтобъ умѣть ее оживить. Произведеніе искусства должно насъ призывать къ страсти и будить въ насъ сочувствіе". „Здѣсь тонкая граница между благородной и грубой чувственностью. Настоящій художникъ черпаетъ страсть изъ души и вкладываетъ ее въ свое творчество. Вредный художникъ, наоборотъ, отдаетъ свое творчество на службу чувственности, сообщаетъ ее зрителю. Запретить чувства—нельзя; это законъ природы. Страсть вложена въ нашу жизнь, какъ великая сила. Нѣтъ бытія безъ чувственнаго опьяненія. И кто хочетъ творить искусство, долженъ творить его помощью силы чувствъ. Для этого недостаточно пяти органовъ чувствъ, для этого нужно еще величайшее внутреннее возбужденіе. Безъ него не можетъ быть великихъ произведеній искусствъ".

„И полиція должна рѣшать вопросъ о томъ, соблюдена-ли должная граница? Полиція должна опредѣлять, появлялось-ли произведеніе искусства ради очищенія души художника, или ради загрязненія чужой души?"

„Въ молодости моей царствовалъ Оффенбахъ. Кто побѣдилъ его? Конечно, не полиція, которая никогда не умѣла пресѣчь осторожную гнусность. Оффенбаха побѣдило мужество тѣхъ людей, которые открыто возстали противъ грубой пошлости, которые не побоялись назвать своимъ именемъ непотребное искусство, прятавшееся подъ скромнымъ одѣяніемъ, которые разорвали жалкія границы,

прикрывавшія двусмысленные вопросы, и вывели правду на свѣтъ, которые сдѣлали искусство хлѣбомъ здоровой, бодрой чувственности, а не пряниками пресыщенной похоти. Этого многіе не понимаютъ. Но пусть они углубятся въ доброе старое время. Тогда они узнаютъ, что искусство находится на здоровомъ пути съ тѣхъ поръ, какъ оно стало столь откровеннымъ и правдивымъ. Взгляните въ Библію. Здѣсь нужно учиться, какъ трактовать подобные вопросы: Библія не груба, а откровенна".

„И вотъ мы опять должны бояться, что откровенное слово, честная нагота будутъ считаться преступными, чувственность будетъ искать своего удовлетворенія въ тайномъ соблазнѣ. Бисмаркъ какъ-то сказалъ, что законъ противъ пьянства направленъ не противъ заправскихъ пьяницъ, а противъ тѣхъ, кто плохо переноситъ вино. Такъ и новый законъ Heinze стѣснитъ не развратниковъ, а тѣхъ, кто страстно борется со своими чувствами, борется съ безнравственностью".

„Онъ затруднитъ нашему народу переживаніе чувственныхъ порывовъ и пріучитъ острить исподтишка надъ тѣмъ, о чемъ нужно говорить открыто".

Проф. Корнеліусъ Гурлиттъ.

Предполагаемое содержаніе № 7—8 журнала „Міръ Искусства": О. Мэкъ Колль, „Обри Бердслей".—Р. де-ла-Сизеранъ, „Темницы искусства" (окончаніе). —Д. Мережковскій, „Л. Толстой и Достоевскій". — В. Розановъ, „Еще о смерти Пушкина". — Ларошъ, „Реквіемъ Берліоза".—Кн. А. Урусовъ, „Памятникъ Гоголю".—А. Бенуа, „О выставкахъ".

Художественный отдѣлъ будетъ посвященъ, главнымъ образомъ, произведеніямъ художника Обри Бердслей и снимкамъ съ „Катальной горки" въ Ораніенбаумѣ.

Издатель-Редакторъ С. П. Дягилевъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1900 годъ (2-й годъ изданія)

НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЪ

„МІРЪ ИСКУССТВА“

Журналъ будетъ состоять изъ отдѣловъ: 1) художественнаго и художественно-промышленнаго, 2) литературнаго и 3) художественной хроники.

Вновь вводимый **литературный отдѣлъ** посвящается вопросамъ литературной и художественной критики. Въ немъ будутъ, между прочимъ, помѣщены статьи:

Д. Мережковскаго — «Толстой и Достоевскій» (критическое изслѣдованіе, печатаніе котораго будетъ продолжаться въ теченіе всего года).

Кн. А. Урусова — «Гёте и Пушкинъ» (рефератъ, читанный въ Московскомъ Литературно-Артистическомъ кружкѣ).

Г. Лароша — рядъ статей о русской духовной музыкѣ.

Ф. Нитче — «Вагнеръ въ Байрейтѣ».

Александра Бенуа — рядъ отдѣльныхъ главъ изъ новаго труда «Исторія русской живописи въ XIX вѣкѣ» и пр.

Въ художественномъ отдѣлѣ спеціальные номера посвящаются произведеніямъ русскихъ художниковъ: **В. Сѣрова, М. Нестерова,** гр. **Ѳ. Сологуба, М. Якунчиковой, Александра Бенуа** и др.

Отдѣльные нóмера будутъ посвящены также выставкамъ: **Парижской, Передвижной, Академической** и др.

Художественная хроника будетъ слѣдить за всѣми событіями художественной жизни Россіи и Запада, давать обзоры выставокъ, отчеты о музыкальныхъ собраніяхъ, разборъ новыхъ художественныхъ изданій и проч.

Журналъ будетъ выходить два раза въ мѣсяцъ (24 номера въ годъ) тетрадями in 4° съ рисунками въ текстѣ и съ приложеніемъ на отдѣльныхъ листахъ фототипій, хромолитографій, офортовъ и оригинальныхъ литографій.

Автотипіи изготовляются у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ, фототипіи у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ, хромоцинкографіи у **А. И. Мамонтова** въ Москвѣ.

Подписная цѣна съ доставкой:

	На годъ.	На 1/2 года.
Въ С.-Петербургѣ	10 руб.	5 руб.
Съ пересылкой иногороднимъ	12 »	6 »
» » за границу	14 »	7 »

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ ВО ВСѢХЪ КНИЖНЫХЪ МАГАЗИНАХЪ.

Въ конторѣ журнала имѣются экземпляры журнала за 1899 годъ, въ **двухъ томахъ**. Цѣна каждаго тома (съ особымъ оглавленіемъ и нумераціей страницъ) 5 руб., съ перес. 6 рубл.

Главная контора журнала находится при книжномъ магазинѣ товарищества **М. О. Вольфъ** *(Спб., Гостиный Дворъ, № 18, Москва, Кузнецкій Мостъ, 12).*

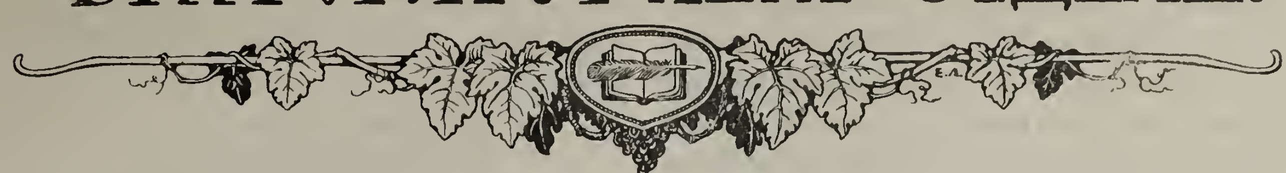
Цѣна №№ 5—6—1 р. 20 коп., съ перес. 1 р. 50 к.

Издатель-Редакторъ ***С. П. Дягилевъ.***

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ. 29-го марта 1900 г.

Типографія Эд. Гоппе, Вознесенскій пр. № 53.

Литературный отдѣлъ.



Левъ Толстой и Достоевскій

Д. Мережковскаго.

(*Продолженіе*).

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Л. ТОЛСТОЙ И ДОСТОЕВСКІЙ, КАКЪ ЛЮДИ.

III.

„Я жалѣю тѣхъ, кто придаетъ большое значеніе смертности всего существующаго и теряется въ созерцаніи ничтожества всего земного: да мы вѣдь и живемъ именно для того, чтобы *преходящее дѣлать непреходящимъ*, что можетъ быть достигнуто лишь тогда, если мы съумѣемъ оцѣнить и то, и другое“, т. е. и смертное, и безсмертное. Это слова Гете (Maximen und Reflexionen, II).

Въ заключеніи Фауста говоритъ онъ о томъ-же почти тѣми-же словами, еще короче и яснѣе:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichniss.

„Все преходящее есть только подобіе“— есть только образъ, только символъ. Мы должны *соединять*—Гете говоритъ: оцѣнивать и то, и другое, beides schätzen — должны соединять (συμβάλλειν — отъ котораго произошло Σύμβολον — Символъ — значитъ: сливать, спаивать, соединять), — мы должны соединять смыслъ невѣчнаго съ вѣчнымъ, мы должны, не унижая преходящаго, смертнаго, созерцать въ немъ и сквозь него безсмертное, непреходящее: мы не можемъ иначе достигнуть неземного, какъ понявъ и полюбивъ земное до конца, до его послѣднихъ предѣловъ, не презирая, не ужасаясь ничтожеству земного; мы должны помнить, что нѣтъ у насъ иныхъ путей восхожденія, иныхъ ступеней къ Богу, кромѣ „подобій“, „явленій“, „символовъ“—не безплотныхъ и не безкровныхъ, а облеченныхъ въ самую живую плоть и кровь.

Ибо таинство нашего Бога не есть таинство только духа и слова, но также плоти и крови, ибо Слово наше стало плотью. „Кто не ѣстъ мою плоть и не пьетъ мою кровь, тотъ не имѣетъ жизни вѣчной“. И такъ—не безъ плоти, а черезъ плоть къ тому, что за плотью, — тутъ величайшій символъ, величайшее соединеніе,—о, сколь немногимъ еще доступное!

Это слово Гете о святости всего земного, преходящаго, о нетлѣніи тлѣннаго — лучшій

отвѣтъ тому отчаянію и ужасу, словамъ Сакья-Муни и Екклезіаста о тлѣнности всего сущаго, о нирванѣ, о суетѣ суетъ, которыя Л. Толстой приводитъ въ „Исповѣди“, какъ самое глубокое выраженіе своего собственнаго отчаянія.

Не удивительно-ли: древніе эллины и новый эллинъ Гете ужъ конечно не менѣе любили землю и земныя радости, чѣмъ царь Соломонъ и Левъ Толстой. Но страхъ смерти не уничтожалъ для нихъ смысла этихъ радостей,— напротивъ: самая черная тьма и ужасъ бездны еще увеличивали прелесть жизни, подобно тому, какъ самый черный бархатъ увеличиваетъ блескъ лежащихъ на немъ алмазовъ. Они не отворачивались отъ этой тьмы, а какъ будто нарочно желали, искали ея, чтобы побѣдить. Трагедія, дерзновеннѣйшее и глубочайшее созерцаніе всего, что только есть въ человѣческой судьбѣ наиболѣе темнаго и рокового, не случайно создана была въ самую лучезарную пору эллинской культуры. Отчаяніе Эдипа, не угадавшаго загадку Сфинкса,—безпредѣльнѣе отчаянія Сакья-Муни и царя Соломона. А между тѣмъ, именно здѣсь, въ виду Парѳенона, въ самомъ радостномъ изъ всѣхъ когда-либо людьми воздвигнутыхъ зданій, въ театрѣ бога вина и сладострастья, бога Діониса, самые счастливые изъ смертныхъ наслаждались этимъ послѣднимъ ужасомъ и отчаяніемъ. „Не существуетъ-ли, — спрашиваетъ Нитче, — особая склонность души ко всему жестокому, загадочному, что только есть въ бытіи, происходящая изъ жажды наслажденій, изъ бьющаго черезъ край здоровья, изъ *полноты* жизни? особая, искушающая отвага самаго остраго взгляда, которая требуетъ ужаснаго какъ врага, какъ достойнаго врага, въ борьбѣ съ которымъ можно помѣряться силами?“

Трагедія воли — „Прометей“, трагедія мысли—„Фаустъ“ именно и были такими вызовами, полными „искушающей отваги“, versucherische Tapferkeit,—страху смерти, тайнѣ жизни. Но только самые сильные изъ сильныхъ, самые трезвые изъ трезвыхъ могутъ безнаказанно испытывать это упоеніе ужасомъ, о которомъ говоритъ и Пушкинъ, можетъ быть, сильнѣйшій и разумнѣйшій изъ русскихъ людей:

Есть упоеніе въ бою,
И бездны мрачной на краю,
И въ разъяренномъ океанѣ,
Средь грозныхъ волнъ и бурной тьмы,
И въ аравійскомъ ураганѣ,
И въ дуновеніи чумы.
Все, все, что гибелью грозитъ,
Для сердца смертнаго таитъ
Неизъяснимы наслажденья
. . . .
И такъ—хвала тебѣ, чума!
Намъ не страшна могилы тьма;
Насъ не смутитъ твое призванье!

Когда является чрезмѣрный страхъ этой „могильной“ тьмы,—слишкомъ ясное и отрезвляющее сознаніе плотской тлѣнности, ничтожества всего земного,—то это уже первый признакъ того, что именно божественные родники извѣстной культуры истощены или отравлены, что сила жизни идетъ въ ней на убыль.

Повидимому, отчаяніе Софокла въ „Эдипѣ“ похоже на отчаяніе Соломона въ „Екклезіастѣ“; на самомъ дѣлѣ это—два противоположные полюса. Одно—подъемъ, другое—спускъ, одно—начало, другое—конецъ. Въ „Лалитавистарѣ“ Будды, въ „Екклезіастѣ“ Соломона слышится не голосъ воскресающаго духа, а лишь голосъ умирающей плоти. Въ тоскѣ пресыщенныхъ эпикурейцевъ, въ taedium vitae римскаго упадка, въ философскомъ черепѣ среди розъ и кубковъ пиршественной трапезы есть грубая, чуждая эллинскому духу и плоти, плотскость, старческій матеріализмъ обездушенной, обезбоженной культуры. Вѣдь самое чистое, совершенное христіанство такъ-же довѣрчиво къ жизни, безстрашно къ смерти, такъ-же умѣетъ преходящее дѣлать непреходящимъ, какъ совершенное эллинство. Пусть лиліи полевыя завтра увянутъ и будутъ бро-

шены въ огонь, сыны царствія Божія все-таки сегодня радуются тому, что „и царь Соломонъ во славѣ своей не одѣвался такъ, какъ всякая изъ нихъ". Улыбка Франциска Ассизскаго, поющаго гимнъ солнцу, послѣ крестныхъ мукъ Альвернскаго видѣнія, напоминаетъ улыбку Софокла, поющаго гимнъ богу вина и веселья—богу Діонису—послѣ кровавыхъ ужасовъ Эдиповой трагедіи. И здѣсь, и тамъ младенческая ясность, тишина послѣдней мудрости. Только остановившіеся на полпути, уже не прежніе, еще не будущіе, отставшіе отъ одного берега и не приставшіе къ другому, безъисходно „теряются — по слову Гете — въ созерцаніи земного ничтожества". Чрезмѣрный страхъ почти всегда служитъ лишь показателемъ религіознаго безсилія и религіозной бездарности.

Въ „Дѣтствѣ" Л. Толстой описываетъ впечатлѣнія ребенка отъ смерти матери. Онъ смотритъ на нее, лежащую въ гробу.

„Я не могъ повѣрить, чтобы это было ея лицо. Я сталъ вглядываться въ него пристальнѣе и мало по малу сталъ узнавать въ немъ знакомыя, милыя черты. Я вздрогнулъ отъ ужаса, когда убѣдился, что это была она; но отчего закрытые глаза такъ впали? отчего эта страшная блѣдность и на одной щекѣ черноватое пятно подъ прозрачною кожей?

„...Панихида кончилась; лицо покойницы было открыто, и всѣ присутствующіе, исключая насъ, одинъ за другимъ стали подходить къ гробу и прикладываться. — Одна изъ послѣднихъ подошла проститься съ покойницей какая-то крестьянка, съ хорошенькою пятилѣтнею дѣвочкой на рукахъ, которую, Богъ знаетъ зачѣмъ, она принесла сюда. Въ это время я нечаянно уронилъ свой мокрый платокъ и хотѣлъ поднять его; но только-что я нагнулся, меня поразилъ страшный пронзительный крикъ, исполненный такого ужаса, что, проживи я сто лѣтъ, я никогда его не забуду и, когда вспомню, всегда пробѣжитъ холодная дрожь по моему тѣлу. Я поднялъ голову — на табуретѣ подлѣ гроба стояла таже крестьянка и съ трудомъ удерживала въ рукахъ дѣвочку, которая, отмахиваясь ручонками, откинувъ назадъ испуганное личико и уставивъ выпученные глаза на лицо покойницы, кричала страшнымъ неистовымъ голосомъ. Я вскрикнулъ голосомъ, который, я думаю, былъ еще ужаснѣе того, который поразилъ меня и выбѣжалъ изъ комнаты".

Можно сказать, что этотъ безумный крикъ никогда съ тѣхъ поръ не умолкалъ въ произведеніяхъ Л. Толстого. Душу цѣлаго поколѣнія заразилъ онъ своимъ ужасомъ. Если въ наше время люди боятся смерти, съ такой постыдной судорогой, какой еще никогда не бывало, если у всѣхъ насъ, въ глубинѣ сердца, въ крови и въ плоти, есть эта „холодная дрожь", до мозга костей пробирающій ознобъ, о которомъ Данте говоритъ по поводу грѣшниковъ, замерзшихъ въ адскомъ озерѣ: „тогда прошелъ по мнѣ ознобъ, — онъ и теперь по мнѣ, какъ вспомню ихъ, проходитъ",— то, въ значительной мѣрѣ, мы этимъ всѣмъ обязаны Л. Толстому.

Разсказъ о смерти матери Николая Иртеньева заимствовалъ онъ, впрочемъ, не изъ собственныхъ воспоминаній: мать Льва Николаевича умерла, когда ему было года три; онъ помнить ее не могъ и при смерти ея не присутствовалъ. Повидимому, однако, въ разсказѣ героя „Дѣтства" изобразилъ онъ съ такою ужасающею, почти циническою и отталкивающею правдою страхъ смерти, врожденный въ него, особый, въ такой мѣрѣ ему одному свойственный, пробудившійся въ немъ съ первыми проблесками сознанія и съ тѣхъ поръ никогда его не покидавшій.

Много лѣтъ спустя, уже въ пору возмужалости, при полномъ свѣтѣ сознанія, находитъ онъ въ душѣ своей тотъ-же самый страхъ и такъ-же передъ нимъ безпомощенъ, или даже еще болѣе, чѣмъ ребенокъ.

Онъ пишетъ Фету изъ Гіера, близъ Ниццы, 17 октября 1860 года, о смерти брата Николая:

„20 сентября онъ скончался на моихъ рукахъ, въ буквальномъ смыслѣ слова. Никогда въ жизни ничто не производило на меня такого впечатлѣнія. Онъ былъ правъ, когда говорилъ мнѣ, что ничего нѣтъ хуже смерти, и если подумать, что въ концѣ концовъ смерть есть неизбѣжный конецъ всего живущаго, то приходится сознаться, что нѣтъ ничего хуже самой жизни. Къ чему всѣ заботы, если въ концѣ концовъ отъ того, чѣмъ былъ нѣкогда Николай Николаевичъ Толстой, ничего не остается? Онъ никогда не говорилъ, что чувствуетъ близость смерти, и однако я знаю, что онъ слѣдилъ за нею шагъ за шагомъ и прекрасно зналъ, сколько времени ему еще остается жить. За нѣсколько минутъ до смерти онъ задремалъ. Вдругъ онъ вскочилъ и съ ужасомъ пропепталъ: „Что это?“ — *Онъ увидѣлъ свой переходъ въ ничто.* Но если и онъ не зналъ, за что удержаться, что же я найду? Конечно, еще меньше“.

Въ этомъ письмѣ, удивительномъ и ужаснымъ своей искренностью, болѣе всего поражаетъ простодушный, безсознательный и до послѣдней, цинической грубости обнаженный матеріализмъ, бездушная плотскость. Никакого колебанія, никакого возможнаго вопроса и сомнѣнія въ томъ, что смерть есть „переходъ въ ничто“,—даже никакой тайны. Ужасъ безъисходный, безплодный, безсмысленно-уничтожающій, изсушающій самые родники жизни. Это—какъ еретики-жидовствующіе, русскіе нигилисты XV вѣка, говаривали: „А что̀ то царство небесное? А что̀ то второе пришествіе? А что̀ то воскресеніе мертвыхъ?—Ничего того нѣсть. Умеръ кто,—инъ по та мѣста и былъ“. Или, какъ выражается дядя Ерошка: „умру—трава выростетъ“. Глухая стѣна, русская „глухая нѣтовщина“. Черезъ двадцать пять лѣтъ, уже долго спустя послѣ своего христіанскаго обращенія, выразилъ онъ это-же самое чувство животнаго, безсмысленнаго ужаса въ „Смерти Ивана Ильича“:

„Онъ оставался опять одинъ съ нею. Съ глазу на глазъ съ *нею;* а дѣлать съ *нею*—нечего. Только смотрѣть на *нее* и холодѣть“.

Мы знаемъ, что въ теченіе всей своей жизни, во многихъ случаяхъ дѣйствительной опасности, Л. Толстой отличался мужествомъ тѣлеснымъ, даже отвагою. Ему былъ почти пріятенъ свистъ пуль на страшномъ четвертомъ бастіонѣ въ Севастополѣ: онъ наслаждался тѣмъ, что побѣждалъ страхъ смерти силою жизни. Всего менѣе думалъ онъ также о смерти, когда однажды въ Пятигорской станицѣ въ упоръ стрѣлялъ въ бѣшеннаго волка, или, когда на охотѣ лежалъ подъ медвѣдицею, которая едва не смяла его и не содрала ему кожу съ черепа, такъ что „надъ глазами лохмотьями висѣло мясо“ и на снѣгу было столько крови, „точно барана зарѣзали“, а онъ, поднявшись изъ-подъ звѣря, забывъ раны, не чувствуя боли, только весь трясся и кричалъ въ охотничьей ярости, тоже сильно напоминающей дядю Ерошку: „гдѣ медвѣдь? куда ушелъ?“

Нѣтъ, страхъ смерти происходитъ въ немъ вовсе не изъ тѣлесной робости: этотъ страхъ, иногда, можетъ быть, доходящій до трусости,—болѣе внутренній, глубокій и, въ первомъ источникѣ своемъ, несмотря на всю животность, все-таки отвлеченный,—такъ сказать, метафизическій.

И тѣмъ больше пугаютъ эти внезапные черные провалы, что они встрѣчаются въ душѣ его и въ произведеніяхъ рядомъ съ величайшею любовью къ жизни: это—какъ будто тѣ обманчивыя болотныя *„окна“*, которыя сверху покрыты самою зеленою, свѣжею травою, самыми яркими цвѣтами, которыя издали манятъ путника, но только-что нога его ступаетъ на нихъ, онъ проваливается и тина засасываетъ его.

Что же это за чуть видимый волосокъ, отъ котораго всѣ колеса машины вдругъ соскакиваютъ съ осей, и гармонія превращается въ хаосъ? Откуда эта капля яда, которая отравляетъ ему душу, такъ что сладчайшій медъ жизни его становится полынью?

Вспоминая свои ребяческія „умствованія“, уничтожившія въ немъ, какъ онъ выразился, „свѣжесть чувства и ясность разсудка“, уже и тогда приводившія его къ болѣзненному страху смерти, вслѣдствіе котораго онъ то въ буддійскомъ покаяніи стегалъ себя по голой спинѣ веревкою, то въ Соломоновской безпадежности, бросая уроки, ѣлъ пряники съ кроновскимъ медомъ,—причину этихъ умствованій находитъ онъ самъ въ „неестественно-развившемся сознаніи“. Дѣйствительно, изслѣдуя внутреннюю жизнь Л. Толстого на всемъ ея протяженіи, нельзя не придти къ выводу, что между сознательной и безсознательной стороной его духовнаго развитія существуетъ какое-то несоотвѣтствіе, неравновѣсіе. Едва-ли, однако, это несоотвѣтствіе заключается именно въ чрезмѣрной силѣ сознанія. Мы, по крайней мѣрѣ, имѣли случай наблюдать, что и гораздо большая сила сознанія, чѣмъ у Л. Толстого, напримѣръ, у Гете, гармоническаго строя душевной и умственной жизни вовсе не нарушала, скорѣе даже увеличивала. Нѣтъ, не въ чрезмѣрности сознанія заключается одна изъ важнѣйшихъ причинъ надломленности, болѣзненности въ нравственномъ и религіозномъ развитіи Л. Толстого, а напротивъ—въ недостаткѣ, въ незавершенности сознанія. Оно у него чрезвычайно острое или во всякомъ случаѣ изощренное, напряженное, но не всеобъемлющее, не всепроникающее. Оно свѣтитъ ярко, но не изнутри, какъ солнце изъ-за прозрачнаго воздуха, насквозь пронизаннаго имъ,—а извнѣ, какъ маякъ свѣтитъ на темную поверхность моря. Сколь ни ярки и ни длинны лучи этого маяка-сознанія, — безсознательная стихійная жизнь въ немъ такъ бездонно глубока, что все-таки остается въ ней послѣдній, какъ-бы подводный мракъ, ни для какихъ лучей непроницаемый. А главное то, что его сознаніе развивалось не только извнѣ, отдѣльно, не только въ другомъ, но и въ совершенно противоположномъ направленіи, чѣмъ его безсознательная жизнь, такъ что всегда въ немъ было какъ будто два человѣка, и всегда одинъ изъ нихъ желалъ желать того, чего другой не желалъ. Это внутреннее разногласіе, раздвоеніе — подобно едва сначала видимой, но мало по малу углубляющейся трещинѣ колокола, которая даетъ ложный звукъ: чѣмъ громче, могущественнѣе гулъ колокола, тѣмъ и этотъ назойливый, дребезжащій звукъ все мучительнѣе, все болѣзненнѣе.

Припадокъ страха смерти, который въ концѣ семидесятыхъ годовъ едва не довелъ его до самоубійства, какъ мы уже знаемъ, былъ не первымъ и, кажется, не послѣднимъ, во всякомъ случаѣ не единственнымъ. Нѣчто подобное испыталъ онъ пятнадцать лѣтъ назадъ при смерти брата Николая. Тогда онъ чувствовалъ себя больнымъ и предполагалъ въ себѣ ту-же болѣзнь, отъ которой умеръ братъ,—чахотку. Въ груди и въ боку была постоянная боль. Онъ долженъ былъ уѣхать лѣчиться въ степь на кумысъ и дѣйствительно вылѣчился.

Прежде эти обычные припадки душевнаго или тѣлеснаго недуга залѣчивались въ немъ не какими-либо умственными или нравственными переворотами, а просто силою жизни, ея избыткомъ и опьяненіемъ. Оленинъ при мысли о смерти такъ-же, какъ Левъ Толстой подъ севастопольскими ядрами, сознаетъ въ себѣ „присутствіе всемогущаго бога молодости“.

Почему же именно этотъ переворотъ конца семидесятыхъ годовъ имѣлъ для него такое рѣшающее, какъ будто единственное значеніе? Самъ онъ объясняетъ это причинами духовными. Но не было-ли и здѣсь такъ-же, какъ въ прежнихъ переворотахъ, и причинъ тѣлес-

ныхъ? Не было-ли особаго чувства, свойственнаго людямъ въ предстарческіе годы, когда они ощущаютъ всѣмъ своимъ не только духовнымъ, но и плотскимъ составомъ, что до сихъ поръ шли въ гору, а теперь начинаютъ спускаться подъ-гору?

„Пришло время,— говоритъ онъ въ „Исповѣди" объ этомъ именно времени своей жизни, о началѣ своихъ шестидесятыхъ годовъ,— когда ростъ во мнѣ прекратился,—я почувствовалъ, что не развиваюсь, а осыпаюсь, мускулы мои слабѣютъ, зубы падаютъ".

Тутъ слышится глубоко-плотская, почти анакреоновская жалоба, хотя безъ анакреоновской ясности:

Порѣдѣли, побѣлѣли
Кудри честь главы моей,
Въ деснахъ зубы ослабѣли
И потухъ огонь очей.

Точно такъ-же Левинъ ночью одинъ въ номерѣ скверной гостинницы, гдѣ умираетъ братъ его Николай,—смерть Николая Левина весьма напоминаетъ смерть Николая Толстого,— охваченный этимъ ощущеніемъ приближающейся старости, этимъ животнымъ ужасомъ, подобнымъ ознобу, пробирающему до мозга костей, вдругъ понимаетъ всѣмъ тѣлеснымъ составомъ, „что все кончится, *что—смерть*".

„Онъ зажегъ свѣчу и осторожно всталъ и пошелъ къ зеркалу и сталъ смотрѣть свое лицо и волосы. Да, въ вискахъ были сѣдые волосы. Онъ открылъ ротъ. Зубы задніе начинали портиться. Онъ обнажилъ свои мускулистыя руки. Да, силы много. Но и у Николинки, который тамъ дышитъ остатками легкихъ, тоже здоровое тѣло".

„Что такое значитъ: идетъ жизнь? —пишетъ Л. Толстой въ 1894 году, —идетъ жизнь—значитъ: волосы падаютъ, зубы портятся, морщины, запахъ изо рта. Даже прежде, чѣмъ все кончится, все становится ужаснымъ, отвратительнымъ, видны размазанныя румяна, бѣлила, потъ, вонь, безобразіе. Гдѣ же то, чему я служилъ? Гдѣ же красота? А она—все. А нѣтъ ея — ничего нѣтъ. Нѣтъ жизни".

Въ томъ письмѣ отъ 1881 года, въ которомъ гр. Софья Андреевна увѣряетъ брата, что Левъ Николаевичъ совершенно измѣнился, „сталъ христіанинъ самый искренній и твердый", она также сообщаетъ, что онъ „посѣдѣлъ, *ослабъ здоровьемъ* и сталъ тише, унылѣе, чѣмъ былъ".

Въ высшей степени замѣчательна эта, сквозь всю его жизнь проходящая, связь духовныхъ переворотовъ съ прибылью и убылью, приливами и отливами тѣлеснаго здоровья, силы,—сѣдѣющими волосами, морщинами, испорченными зубами, запахомъ изо рта, ссохшимися мускулами.

Отлетѣлъ „всемогущій богъ молодости". Исчезло опьяненіе жизнью. „Можно жить,— признается онъ,—только покуда пьянъ жизнью; а какъ протрезвишься, то нельзя не видѣть, что все это—только обманъ, и глупый обманъ... Не нынче-завтра придутъ болѣзни, смерть на любимыхъ людей, на меня, и ничего не останется кромѣ смрада и червей".

Разногласіе, раздвоеніе его сознательной и безсознательной жизни, эта сперва чуть замѣтная трещина, постепенно углубляясь, превратилась, наконецъ, въ ту зіяющую „пропасть", о которой онъ говоритъ въ „Исповѣди", и дойдя до которой, онъ „ясно увидѣлъ, что впереди ничего нѣтъ, кромѣ погибели".

„И что было хуже всего—это то, что *она*—смерть—отвлекала его (Ивана Ильича) къ себѣ не за тѣмъ, чтобы онъ дѣлалъ что-нибудь, а только для того, чтобы онъ смотрѣлъ на нее, прямо ей въ глаза, смотрѣлъ на нее и, ничего не дѣлая, невыразимо мучился". И онъ оставался „одинъ съ нею. Съ глазу на глазъ съ *нею;* а дѣлать съ *нею* нечего. Только смотрѣть на нее и холодѣть".

„И спасаясь отъ этого состоянія, онъ искалъ утѣшенія, другихъ ширмъ, и другія ширмы являлись и на короткое время спасали его, но тотчасъ-же опять не столько разрушались,

сколько просвѣчивали, какъ будто *она* проникала черезъ все, и ничто не могло заслонить ее".

Тогда наступилъ тотъ послѣдній ужасъ, который былъ такъ великъ, что „онъ хотѣлъ поскорѣе избавиться отъ него петлей или пулей".

Тертулліанъ утверждаетъ, что человѣческая душа „по своей природѣ — христіанка". Но всѣ-ли души—христіанки? Не рождаются-ли нѣкоторыя изъ нихъ язычницами? Мнѣ кажется, что именно у Л. Толстого такая душа — „урожденная язычница".

Если-бы глубина его сознанія соотвѣтствовала глубинѣ его стихійной жизни, онъ понялъ бы, наконецъ, что ему нечего бояться и стыдиться своей души-язычницы, что она дана ему Богомъ, и своего Бога, свою вѣру нашелъ бы онъ въ безстрашной, безконечной любви къ себѣ такъ-же, какъ люди съ душами, по природѣ своей христіанками, находятъ своего Бога въ безконечномъ самопожертвованіи и самоотреченіи.

Но, вслѣдствіе глубокаго несоотвѣтствія, неравновѣсія между его сознаніемъ и безсознательной стихіей, ему оставалось одно изъ двухъ: или подчинить свое сознаніе своей стихіи, что онъ и дѣлалъ въ первой половинѣ жизни, или, наоборотъ,—свою стихію своему сознанію, что онъ попытался сдѣлать во второй половинѣ жизни, и въ послѣднемъ случаѣ онъ долженъ былъ неминуемо придти къ выводу, что всякая любовь къ себѣ, всякая жизнь и развитіе обособленной личности есть нѣчто плотское, животное, а слѣдовательно—преступное, злое, бѣсовское, то, чему не слѣдуетъ быть, и уничтоженіе чего есть высшее, единственное благо. Дѣйствительно, онъ и дошелъ до этого вывода, рѣшилъ до конца возненавидѣть и погубить душу свою, чтобы спасти ее. Когда онъ писалъ „Исповѣдь", ему казалось, что онъ уже этого окончательно достигъ, что онъ открылъ совершенную истину и что больше искать нечего. Въ заключительныхъ страницахъ онъ обличаетъ и судитъ уже не себя, а только другихъ, называетъ всю человѣческую культуру „баловствомъ", людей, принадлежащихъ къ ней, — „паразитами". Онъ прямо говоритъ: „я возненавидѣлъ себя... Теперь мнѣ все ясно стало".

Но черезъ три-четыре года послѣ „Исповѣди" это „ясное" мало по малу снова замутилось и запуталось.

Уже въ 1882 г., во время московской переписи и послѣ осмотра Ляпинскаго ночлежнаго дома, когда убѣждалъ онъ знакомыхъ своихъ, богатыхъ людей, соединиться, чтобы посредствомъ частной христіанской благотворительности спасти сначала Москву, потомъ Россію, наконецъ, все человѣчество,—совѣсть его была неспокойна. Напряженность, неувѣренность, дребезжащій ложный звукъ надтреснутаго колокола слышится въ этомъ призывѣ, столь не простомъ, написанномъ на столь несвойственномъ Льву Толстому языкѣ, напоминающемъ слогъ растопчинскихъ афишъ двѣнадцатаго года: „давайте мы, по-дурацки, по-мужицки, по-крестьянски, по-христіански, налегнемъ народомъ, не поднимемъ-ли. Дружнѣй, братцы, разомъ".

Когда, собирая деньги для бѣдныхъ, излагалъ онъ въ знакомыхъ домахъ свой новый планъ спасенія міра, ему казалось, что слушателямъ становится неловко: „имъ было какъ-будто совѣстно, и преимущественно за меня, за то, что я говорю глупости, но такія глупости, про которыя никакъ нельзя прямо сказать, что это глупости. Какъ будто какая-то внѣшняя причина обязывала слушателей потакать этой моей глупости". И послѣ рѣчи въ Думѣ, разговаривая съ руководителями переписи, опять почувствовалъ онъ, что они говорили ему взглядами: „вѣдь вотъ смазали, изъ уваженія къ тебѣ, твою глупость, а ты опять съ ней лѣзешь!"

Наконецъ, величайшая и новая, какъ онъ

полагалъ, истина о томъ, что частная благотворительность — вздоръ, открылась ему изъ самаго простого ариѳметическаго разсчета. Однажды вечеромъ въ субботу плотникъ Семенъ, съ которымъ Левъ Николаевичъ пилилъ дрова, подходя къ Дорогомиловскому мосту, подалъ старику нищему три копѣйки и спросилъ двѣ копѣйки сдачи. Старикъ показалъ на рукѣ двѣ трехкопѣечныя и одну копѣйку. Семенъ посмотрѣлъ, хотѣлъ взять копѣйку, но потомъ раздумалъ, снялъ шапку, перекрестился и прошелъ, оставивъ старику три копѣйки.

У Семена,—какъ извѣстно было Льву Николаевичу,—сбереженіе равнялось 6 рублямъ 50 копѣйкамъ, а у него, Льва Николаевича, 600 тысячъ рублей. „Семенъ, — подумалъ онъ,—далъ 3 копѣйки, а я 20. Что же далъ онъ и что я? Что бы я долженъ быть дать, чтобы сдѣлать то, что сдѣлалъ Семенъ? У него было 600 копѣекъ,—онъ далъ изъ нихъ одну и потомъ еще двѣ. У меня было 600 тысячъ. Чтобъ дать то, что Семенъ, мнѣ надо дать 3000 рублей и просить 2000 сдачи, и если бы не было сдачи, оставить и эти двѣ тысячи старику, перекреститься и пойти дальше, спокойно разговаривая о томъ, какъ живутъ на фабрикахъ и почемъ печенка на Смоленскомъ“.

Нельзя было не сдѣлать послѣдняго, потрясающаго вывода изъ этого разсчета:

„Я дамъ 100 тысячъ и все не стану въ то положеніе, въ которомъ можно дѣлать добро, потому что у меня еще останутся 500 тысячъ. Только когда у меня *ничего не будетъ*, я въ состояніи дѣлать хоть маленькое добро... То, что съ перваго раза сказалось мнѣ при видѣ голодныхъ и холодныхъ у Ляпинскаго дома, именно то, что я виноватъ въ этомъ, и что такъ жить, какъ я живу, нельзя, и нельзя, и нельзя,— это было одна правда“.

Все зданіе, воздвигнутое съ такою мукою, съ отчаяннымъ напряженіемъ силъ, сразу обвалилось, рухнуло, и снова пришлось ему обличать себя и всенародно каяться:

„Я весь разслабленный, ни на что негодный паразитъ... И я, та вошь, пожирающая листъ дерева, хочу помогать росту и здоровью этого дерева и хочу лѣчить его“.

Только теперь,—казалось ему,—понялъ онъ слово Христа: тотъ, кто не оставитъ всего,—и дома, и дѣтей, и полей,—для того, чтобы идти за Нимъ, тотъ не Его ученикъ.

И новый переворотъ, новое перерожденіе совершилось въ немъ.

Ему стало ясно, что онъ не только не „возненавидѣлъ себя“ и не нашелъ истины, какъ думалъ, когда писалъ „Исповѣдь“, но и не начиналъ ее искать. И вмѣстѣ съ тѣмъ онъ увѣрился, что на этотъ разъ уже окончательно и навсегда все стало для него яснымъ, и осуществленіе новой истины казалось ему простымъ: „стоитъ только человѣку не желать имѣть земли и денегъ“, чтобы войти въ царствіе Божіе. Онъ убѣдился, что зло, отъ котораго міръ погибаетъ,— собственность,—„не есть законъ судьбы, воля Бога или историческая необходимость, а есть суевѣріе, нисколько не сильное и не страшное, а слабое и ничтожное“, и что освободиться отъ этого суевѣрія, разрушить его—такъ-же легко, какъ „разрушить слабую паутину“.

И онъ рѣшилъ исполнить заповѣдь Христа, покинуть все—и домъ, и дѣтей, и поля, раздать свои 600 тысячъ и сдѣлаться нищимъ, чтобы имѣть право дѣлать добро.

Вопросъ о томъ, насколько это удалось ему, насколько онъ дѣйствительно отрекся отъ собственности, разрушилъ эту „слабую паутину“,—составляетъ предметъ моего дальнѣйшаго изслѣдованія.

(Продолженіе слѣдуетъ).



Еще о смерти Пушкина.



I.

Смерть великаго человѣка, явившаяся неожиданно, вызываетъ на размышленія. Что такое произошло? *Онъ*-ли тому причина, *окружающіе*-ли, *Провидѣніе*-ли,—объ этомъ мы спрашиваемъ при видѣ неожиданной смерти обыкновеннаго человѣка, просто при видѣ *факта* раскрывшагося зѣва „пожирательницы людей". И этотъ вопросъ становится длительнѣе, упорнѣе, когда тотъ-же зѣвъ неожиданно поглощаетъ великаго, дорогого, нужнаго. „Куда? Зачѣмъ?" это мы произносимъ горестно и безсильно, когда не можемъ произнести единственно—нужнаго: „постой!"

Когда литература лишается *двухъ* величайшихъ гигантовъ своихъ *однимъ* способомъ, равно неожиданно и безвременно, мысль о роковомъ и страшномъ невольно закрадывается въ умъ. „Тутъ кто-то *шалитъ*", „это кому-то *надо*", „кто-то *уноситъ* у насъ величайшія сокровища", и слова: „судьба", „немезида", „рокъ", эти затасканныя и все-таки оставшіяся въ памяти человѣческой имена, невольно шепчетъ языкъ. Море никакъ не хотѣло принять Поликратова перстня; то-же море, какое-то мистическое море, обратно отъ насъ требуетъ „драгоцѣнныхъ перстней". Ну, бросили одинъ, — нѣтъ, мало. „Поганое мѣсто". Я хочу сказать, что когда въ одномъ и томъ-же мѣстѣ рѣки эту весну утонулъ одинъ мальчикъ, на слѣдующій годъ — другой, мы восклицаемъ: „поганое мѣсто", „нечистая тутъ сила". Непонятно. Страшно. Не хочу подходить къ этому мѣсту, хочу обойти это мѣсто.

Въ ужасно смѣшной (въ *предметномъ* отношеніи, въ отношеніи къ *Пушкину* и его *смерти*) статьѣ „Судьба Пушкина", г. Влад. Соловьевъ попытался доказать, что это не „нечистый" унесъ у насъ Пушкина, а ангелъ; что это не „поганое мѣсто", гдѣ тонутъ мальчики, а „святое мѣсто", „мѣсто святого упокоенія невинныхъ дѣтей". Въ вѣкъ, когда люди только *по книгамъ* помнятъ Бога, а не въ живомъ ощущеніи, они прежде всего начинаютъ смѣшивать „черта" и „Бога". Человѣкъ погибъ. Мальчикъ утонулъ. „*Кто* это?" „Это — Богъ!" „Нѣтъ, это — *чертъ*". Грѣшный человѣкъ, я слѣдую въ

этомъ случаѣ маловозрастнымъ мальчикамъ и вмѣстѣ съ ними шепчу о потерянномъ ихъ товарищѣ: „это — *нечистый* унесъ его“, и все тутъ „погано“, „страшно“, „неодолимо“.

.... Еслибъ имъ была дана
Земная форма, по рогамъ и платью
Я могъ-бы сволочь различать со знатью.
Но духъ — извѣстно, что такое духъ:
Жизнь, сила, чувство, зрѣнье, голосъ, слухъ
И мысль безъ тѣла — часто въ видахъ разныхъ;
Бѣсовъ вобще рисуютъ безобразныхъ.

Это непріятное и жуткое ощущеніе, которое черезъ 50 лѣтъ, конечно, становится глухо, но у современниковъ и очевидцевъ событія, вѣроятно, было сильно, разсѣялось нѣсколько и у меня, когда въ № 21—22 „Міра Иск.“ я прочелъ о смерти Пушкина прекрасную статью П. П. Перцова. „Ну, — сказалъ я себѣ, — больше не буду думать о Пушкинѣ. Тутъ все такъ просто разъяснено, такъ правильно (въ фактическомъ отношеніи) и правдиво (въ моральномъ), что и возвращаться къ вопросу нечего. Человѣкъ взглянулъ не *ангельскимъ* и не *чертовымъ* взглядомъ на событіе, а какъ простой, добрый и нравственный человѣкъ. Онъ не искалъ быть *геніально-умнымъ* въ объясненіяхъ, не говорилъ себѣ: „ну, тутъ-то я и пофилософствую“, — и нашелъ истинную философію въ объясненіи все-таки загадочнаго и трагическаго событія. Мистическое не отвергнуто имъ, но оставлено какъ *тѣнь добавленія* около дѣйствительныхъ событій и отношеній въ жизни поэта, и самая жизнь эта въ отношеніи къ *тѣмъ* не передана какъ рядъ эмпирическихъ данныхъ, но какъ цѣпь полу-нравственныхъ, полу-эстетическихъ, полу-физіологическихъ событій, словомъ, „духъ и тѣло смѣшаны (въ статьѣ) въ надлежащей пропорціи“.

Это впечатлѣніе было нарушено рѣзкимъ отвѣтомъ предъидущему автору — новаго. („Еще о судьбѣ Пушкина“, г. Рцы. № 1—2 „Міра Искусства“, 1900 г.). Въ сущности, г. Рцы *сбиваетъ* все объясненіе на первое и самое раннее, которое было дано уже въ незамѣтномъ Лермонтовскомъ *упрекѣ* Пушкину:

И онъ погибъ и взятъ могилой
. . . .
Зачѣмъ отъ мирныхъ нѣгъ и дружбы простодушной
Вступилъ онъ въ этотъ свѣтъ, завистливый и душный
Для сердца вольнаго и пламенныхъ страстей?
Зачѣмъ онъ *руку далъ* клеветникамъ безбожнымъ,
Зачѣмъ повѣрилъ онъ словамъ и ласкамъ ложнымъ,
Онъ, съ юныхъ лѣтъ постигнувшій людей?

Съ этимъ объясненіемъ совершенно совпадаютъ центральныя слова въ статьѣ г. Рцы: „Не клади, Сашенька, пальчика въ огонь. Анъ, хочу! Ну, тогда больно будетъ. *Хочу Петербурга* (курс. автора). Ну, тогда тебѣ не избѣжать и *логики Петербурга* (опять его курс.), тогда судьба твоя роковымъ образомъ вовлечется въ цѣпь слѣдствій и причинъ, породившихъ самый Петербургъ съ его прошлымъ обществомъ, былыми нравами, героями того времени — Дантесами... Мы *сами себѣ* (его курс.) даемъ пощечины... И мы глубоко вѣримъ, что если-бы Пушкинъ опомнился, понялъ невозможность *человѣчески* (его курс.) спастись, если-бы онъ упалъ на колѣни съ горячею мольбою: Господи, спаси меня! Вотъ польстился я на пустую петербургскую ливрею, и вотъ позорятъ жену мою, и очагъ мой, и домъ мой, и нѣтъ прибѣжища душѣ моей, — *навѣрное* (курс. его) спасся-бы“.

Тутъ есть немножко и Соловьевскаго объясненія („поѣхалъ-бы на Аѳонъ“), и обыкновеннаго, даже самаго либеральнаго объясненія („надѣлъ ливрею“), и, словомъ, неясно-деликатные упреки Лермонтова переложены во что-то мѣщанское (да проститъ авторъ мнѣ упрекъ этотъ): „онъ носилъ ливрею, когда ему нужно было пѣть „на седьмой гласъ“: „Господи, воззвахъ“. Очевидно, ни на Аѳонъ Пушкинъ бы не поѣхалъ (гипотеза Соловьева), ни „воззвахъ“ не сталъ бы и не хотѣлъ читать, — ибо не таково было настроеніе его души и правда его души и *фактъ*

его души *въ это время* грусти, смятенія, гнѣва. О, господа, вѣдь есть логика и у страсти, и не думайте, что права и *свята* логика только „посмертныхъ разсужденій“, но и *при*-жизненныхъ страстей логика можетъ быть *свята*. Я вѣрю, что Пушкинъ *вспыхнулъ* правдою—и погибъ; что онъ былъ правъ и святъ въ эти 3—5 предсмертныхъ дней, когда

Восталъ „во блескѣ власти“

—но онъ дѣйствительно, какъ объясняетъ г. Перцовъ, былъ неправъ 3—5 предсмертныхъ лѣтъ, и... „все произошло такъ, какъ должно было произойти“.

Я счастливый мужъ, любящій; у меня все исправно въ дому.—За моей женой ухаживаютъ.—Сдѣлайте милость! Разсказываютъ объ ея успѣхахъ:

Вотъ, братецъ мой, потѣха!
Ей-ей умру,
Ей-ей умру,
Ей-ей умру отъ смѣха.

Въ „Графѣ Нулинѣ“ Пушкинъ это отлично выразилъ въ заключительныхъ стихахъ:

Когда коляска ускакала,
Жена все мужу разсказала
И подвигъ графа моего
Всему сосѣдству описала.
Но кто же болѣе всего
Съ Натальей Павловной смѣялся?
Не угадать вамъ! — Почему-жъ?
Мужъ? — Какъ не такъ. Совсѣмъ не мужъ.
Онъ очень этимъ оскорблялся,
Онъ говорилъ, что графъ дуракъ,
Молокососъ; что если такъ,
То графа онъ визжать заставитъ,
Что псами онъ его затравитъ.

Все это очень важно, все это очень на кого-то похоже; но самое важное и такъ сказать центральное—въ послѣднихъ двухъ строчкахъ:

Смѣялся Лидинъ, ихъ сосѣдъ,
Помѣщикъ двадцати-трехъ лѣтъ!

Когда „мужъ“ и „любовникъ“ совпадаютъ, тогда гомерическій, чудесный гомерическій хохотъ покрываетъ и Дантеса и Нулина, и „жениховъ“ Пенелопы. „Домъ мой—твердыня моя: кого убоюся?!“ Не совершенно-ли очевидно, что суть Пушкинской драмы заключалась... о, не въ Натальѣ Николаевнѣ,—а въ томъ, что Пушкинъ не имѣлъ въ собственныхъ данныхъ фундамента спокойствія и увѣренности, чтобы сказать съ Улисомъ и Лидинымъ: „домъ мой—твердыня моя: кого убоюся“!

Попытка Нулина, можетъ быть, имѣла-бы совершенно другой исходъ, этотъ другой исходъ возможенъ, онъ *психологически и даже метафизически мыслимъ*, еслибы около нея не было „23-хъ лѣтняго Лидина“. А теперь *она*—крѣпость отъ Нулина и всякаго, т. е. чистосердечіе *ея* смѣха съ Лидинымъ (вѣдь не въ одиночку же онъ смѣялся!) исключало со стороны послѣдняго рѣшительно всякое подозрѣніе и подозрительность, и онъ никогда-бы не забормоталъ, не заскрежеталъ:

Молокососъ! и если такъ,
То графа я визжать заставлю!

Очень нужно! Очень нужно вызывать на дуэль. Почему-же затревожился Пушкинъ? Веселый насмѣшникъ, написавшій Нулина и Руслана, вѣщимъ, геніальнымъ и *простымъ* умомъ онъ *почуялъ*, что если „ничего еще нѣтъ“, то „психологически и метафизически уже возможно“, уже настало время ему самому испить черную чашу и вмѣстѣ весь непререкаемый и фатальный комизмъ Черномора-ли, старушки-ли Наины... о, вѣдь дѣло не въ *лѣтахъ* именно, а въ сѣдинѣ и даже дряхлости опыта, хотя-бы и въ 35 лѣтъ:

Прошла моя, твоя весна,
Мы оба постарѣть успѣли.
Но, другъ, послушай: не бѣда
Невѣрной младости утрата.
Конечно, я теперь сѣда,
Немножко, можетъ быть, горбата,
Не то, что въ старину была,
Не такъ жива, не такъ мила.
За то,—прибавила болтунья,—
Открою тайну—я колдунья!

Точка въ точку съ великою и вѣщею мудростью поэта, съ его универсальнымъ умомъ, что для 16-ти лѣтъ можетъ представиться „умомъ колдуна", весьма мало говорящимъ сердцу дѣвушки. Ея *вниманье*—совсѣмъ иное будетъ, чѣмъ его *рѣчи*:

Мое сѣдое божество
Ко мнѣ пылало новой страстью.
Скрививъ улыбкой страшный ротъ,
Могильнымъ голосомъ уродъ
Бормочетъ мнѣ любви признанье:
„Такъ—сердце я теперь узнала.
„Я вижу, вѣрный другъ, оно
„Для нѣжной страсти рождено;
„Проснулись чувства, я сгораю,

„Томлюсь желаньями любви...
„Приди въ объятія мои...
„О, милый, милый, умираю..."

И что-же отвѣтилъ Финнъ, когда-то *самъ* и *первый* полюбившій Наину, т. е. стоявшій къ ней въ неизмѣримо ближайшемъ, по возрасту и *главное по опыту*, разстояніи, чѣмъ поэтъ къ своей невѣстѣ и потомъ женѣ:

Я трепеталъ, потупя взоръ!

Что дѣлать—это *роковое*! А вѣдь вѣщунъ-Пушкинъ, колдунъ - Пушкинъ все видѣлъ, все зналъ, „*на три аршина подъ землею*" онъ видѣлъ не только въ 35 лѣтъ, но и въ 25, когда писалъ „Руслана" и „Нулина", и въ послѣднемъ эти насмѣшливыя строки:

Она все мужу разсказала,
Всему сосѣдству описала.
. . . .
Смѣялся — Лидинъ!

Увы, такъ. Но поспѣшимъ къ нашей задачѣ, оставляя иллюстраціи. Не было *совершеннаго чистосердечія* и „гомерическаго хохота" въ ея разсказахъ Пушкину о Дантесѣ. Не тотъ смѣхъ, не та психика. Смѣется, смѣется, и вдругъ глаза поблекнутъ. — „Ну, продолжай-же, Наташа! Такъ ты его..."—„Ну, хорошо, ужъ поздно: доскажу завтра". Рѣчи не договаривались, смѣхъ *не раскатывался;* такъ — улыбнется, *мертвенно* улыбнется". — „Да что ты, Наташа?"—„Ничего, утомлена. Я рано встала". И вѣчно утомлена.—„Вѣрна?" — „Конечно!!" — „Довольна?" — „Довольна!" — „Счастлива?"—„Счастлива!"—„Не упрекаешь (меня)?" — „Нѣтъ". — „Дѣтей любишь?" — „Люблю".—„Но поговори-же, но разскажи-же: такъ ты этого молокососа..." — „Ну, оборвала, ну, и только, и спать хочу, и дѣти нездоровы, и завтра надо рано вставать..."

Она совершенно нравственна или, пожалуй, „корректна" въ отношеніи къ дѣтямъ и мужу, и... и... не распинайте же вы ее и не требуйте, чтобы она *вдругъ* запѣла пѣсенку надъ ребенкомъ:

Спи, дитя мое родное,
Баюшки-баю...

Ничего у нея грѣшнаго. Но здѣсь и кончено все. Она не согрѣшаетъ. Но вѣдь вы требуете *святого*, какъ положительнаго, вы ищете небесной поволоки глазъ, взамѣнъ мертвенной улыбки ожидаете воздушнаго смѣха:

Проказница младая,
Насмѣшливый потупя взоръ
И губки алыя кусая,
Заводитъ скромный разговоръ
О томъ, о семъ. Сперва смущенный,
Но постепенно ободренный,
Съ улыбкой отвѣчаетъ онъ. (Нулинъ, падругой день)
. . . .
Вдругъ шумъ въ передней...
„Наташа, здравствуй!"
— „Ахъ, мой Боже!
Графъ, вотъ мой мужъ!"

Ну, ради Бога, объясните вы всѣ, распинающіе „плоть": откуда взять этотъ „отрывокъ" бытія, серебристый звонъ голоса, когда его *нѣтъ!* Просто—*нѣтъ!* А вѣдь Пушкинъ психологъ и понимаетъ, что когда этого—нѣтъ, то вообще ничего нѣтъ между ними, кромѣ довольно скучнаго, *скучающаго* „общаго ложа" и привычной, конечно, милой, но не восхитительной столовой. Серебро—общее; посуда—общая; пожалуй, интересы—общіе, и, конечно, знакомые. Но *не* общій—*смѣхъ:*

....Потупя взоръ
И губки алыя кусая...

Это—не къ нему, не къ Пушкину обращено; могло-бы обратиться къ „Лидину“, а за неимѣніемъ его—вообще *отсутствуетъ*. Да—нѣтъ, и только. Нѣтъ смѣха; но вы требуете добродѣтели?! Плохіе психологи. Пушкинъ имъ не былъ. Начертавъ эти стихи, онъ, конечно, конечно, понималъ, что... ничего-то, ничевохенько общаго между нимъ и женой — нѣтъ, и что тутъ — не *ея* вина (слова его о ней въ день смерти: какъ онъ ее цѣнилъ!), а ужъ если и есть чья, то, послѣ Бога, устроившаго законы міра и бросившаго солнце въ *свой* путь, луну — въ *свой-же другой*, то еще вина—*его*, *Пушкина*, не нашедшаго въ мірѣ своихъ путей или не пошедшаго по своимъ путямъ. Да, какъ Перцовъ объясняетъ, — „*вина*“ Пушкина, и именно здѣсь—въ сферѣ „своего дома“.

Пушкинъ былъ рѣшительно грубъ съ „Наташей“ (да будетъ прощена дерзость такъ ее назвать). Онъ могъ геніально ее цѣнить, но создать и *выжать изъ себя* формъ обращенія и быта, бытья, „житья-бытья“ съ той, о которой онъ записалъ *первыя*, *раннія* впечатлѣнія:

Все въ ней — гармонія...
Все — выше міра и страстей:
Она *покоится стыдливо*
Въ красѣ *торжественной* своей,
Она кругомъ себя взираетъ —
Ей нѣтъ соперницъ, *нѣтъ подругъ*;
Красавицъ нашихъ блѣдный кругъ
Въ *ея сіяньи исчезаетъ*.

— онъ не съумѣлъ.

Въ письмѣ къ женѣ, приведенномъ г. Рцы*), Пушкинъ заговорилъ нѣсколько какъ мастеровой. Пусть читатель перечтетъ письмо, справится.

„Наташа“ получила письмо. Сѣла, грустно откинулась назадъ. И ужъ не знаю, въ какую минуту, но мы слышимъ изъ спаленки дѣвушки,—увы, *и въ замужествѣ дѣвушки*:

Любви роскошная звѣзда,
Ты закатилась навсегда!

---

*) См. „Міръ Искусства“, № 1—2, стр. 20.

Да, и въ замужествѣ дѣвушки! Дайте договорить мысль! Она только фактически стала супругой и матерью, а поэтически и религіозно такъ и замерла, *умерла* дѣвушкой. Вѣдь совершенно очевидно, что если есть поэзія и религія

...святыня красоты

въ дѣвствѣ и *дѣвственницѣ*, то должна была настать и святость супружества, святость материнства:

Спи, дитя мое родное,
Баюшки-баю!

„Я не знаю, я не понимаю, я неопытна, однако тоже, перефразируя стихи поэта,

Не множествомъ картинъ старинныхъ мастеровъ
Украсить я хотѣла-бы обитель:
. . . .
Въ простомъ углу моемъ, средь медленныхъ трудовъ,
Одну картину я бъ хотѣла вѣчно видѣть:
...Чтобъ на меня съ холста, какъ съ облаковъ,
Пречистая и нашъ Божественный Спаситель,
Она — съ величіемъ, Онъ — съ разумомъ въ очахъ,
Взирали, кроткіе, во славѣ и въ лучахъ,
Одни, безъ ангеловъ, подъ пальмою Сіона.

Она могла этого не написать, но она могла это почувствовать и даже, такъ сказать, *практически къ этому пріуготовиться*; какъ онъ могъ *написать*, но вотъ практически-то къ этому пріуготовиться и *не могъ!* Не тотъ тонъ. Совсѣмъ другія рѣчи. И въ основѣ всего — просто не тотъ возрастъ и не то „прошлое, прошлое!“—котораго „не вернуть!“ Пушкинъ въ 16 лѣтъ написалъ — и съ страннымъ, страстно-нѣжнымъ тономъ въ заключительной строкѣ—„Леду“,—сюжетъ, который, ей-ей я узналъ и онъ мнѣ пришелъ въ голову за 30 лѣтъ! Такимъ образомъ, этотъ маленькій „Эросъ“, который мы называемъ Пушкинымъ, „зрѣлымъ“ почти родился, и дальше все „зрѣлъ“ и „перегоралъ“.

„Конечно, она не виновна. Но, виноватъ... міръ, Богъ, Дантесъ, Геккеренъ, „ибо я такъ чрезмѣрно страдаю“, „такъ мнѣ дурно“... Она обо мнѣ не думаетъ; я о ней всечасно думаю и почти пересталъ писать стихи, разучился писать (послѣдній, какой-то *пустынный* фазисъ дѣятельности Пушкина), ибо все та-же мысль сожрала, пожрала меня. Молюсь—и не вижу „образа“. Онъ не отвернулся, а просто поблекъ, *умеръ* въ линіяхъ, ушелъ куда-то внутрь.“

Г. Рцы, приведя указанное выше письмо пишетъ: „*Чудныя* отношенія (вездѣ его курсивы). Дай Богъ каждому изъ насъ найти такой *вѣрный* тонъ, такъ геніально съумѣть избѣгнуть приторности, сантиментальности, прикрывъ грубоватою корою товарищескихъ угловатостей эту чарующую нѣжность, эту сердечность, эту ласку... Онъ ее не любилъ!! Или *она* его? Да Ромео и Юлія такъ не любили другъ друга, какъ *могли* любить другъ друга Пушкины въ бракѣ, *оставайся только несчастный поэтъ въ Москвѣ*“ (послѣдній курсивъ мой)... и т. д. Строки до извѣстной степени драгоцѣнныя, ибо именно такъ разсуждалъ, вѣроятно, не разъ разсчитывая свое счастье по пальцамъ, Пушкинъ.

Дѣло въ томъ, что тонъ письма Пушкина, дѣйствительно чудный и „Ромеовскій“, не есть „Ромеовскій“ *универсально*, но только *рѣзко опредѣленной, узкой полосы* бытія нашего, который и для Гончаровой долженъ былъ настать и, повидимому, насталъ со вторымъ мужемъ, и она ему была „твердыней“, успокоенною и счастливой; но съ Пушкинымъ, въ 17 — 22 года, не насталъ. Она имѣла *свой* тонъ, *свои* струны „Ромеовскаго“ счастья, по которымъ не могъ и не умѣлъ ударить... поэтъ.

Тутъ только и можно разобраться, „вознеся руку на сердце“, ибо „законно“ и внѣшне, какъ равно критически и литературно, мы, всѣ, конечно, рѣшимъ „по Пушкину“ и „для Пушкина“. Но вѣдь что въ *нашемъ*-то, этакомъ рѣшеніи? Вѣдь онъ, участникъ драмы, жалкое ея лицо—вѣщунъ, онъ—вѣщій.

— „Я же вѣрна тебѣ,—ну что же еще“.

И она заплакала. Скажите, ради Христа, въ какой законъ и въ какое Евангеліе вы впишете эти слезы, или, пожалуй, изъ какого Евангелія или отъ какого Христа вы возьмете окрикъ, или даже просто *упрёкъ*—этимъ слезамъ. „Я плачу, ну и только“. „Ваша—и никуда не бѣгу“. Пушкинъ заметался. О, тутъ кто-то... судьба, Богъ, Дантесъ, Геккеренъ, но я долженъ, мнѣ нужно убить, потому что я такъ ужасно страдаю, мнѣ такъ трудно, и *неисцѣлимо трудно*. Убить и даже... убивать, убивать; или—умереть. Онъ умеръ. Конечно, это легчайшее.



II.

„Въ чемъ дѣло“, пишетъ г. Рцы, „Пушкинъ *переступилъ* черезъ чужую жизнь? Пушкинъ, какъ Мазепа, *заклевалъ голубку*— какую? Свою собственную жену... Что за притча? И въ какомъ смыслѣ *заклевалъ*? А вотъ въ какомъ. Для Наташи, для бѣдной (несчастная московская барышня, очевидно, судьбой предназначенная по крайности для дѣйствительнаго статскаго совѣтника) для бѣдной Наташи всѣ были жребіи равны. *Еще* равны... (центральная, совершенно справедливая мысль г. Перцова). Она еще никого не любила, не доспѣла, но потомъ, отлежавшись, какъ група хорошихъ позднихъ сортовъ, могла полюбить, а тутъ Пушкинъ, коллежскій секретарь Пушкинъ, не кстати подвернулся...“

Чудакъ. Онъ пишетъ: „этакъ у каждаго изъ насъ, проживши мирно десятокъ лѣтъ, жена вдругъ нальется сокомъ и станетъ вздыхать по *суженомъ*, *настоящемъ*, котораго она проглядѣла, не дождалась“.

Какое разсужденіе; ну, и въ самомъ дѣлѣ, пусть жена „начала вздыхать“: какъ-же мужъ *прерветъ* эти вздохи? Увы, бракъ не былъ-бы „таинствомъ“, еслибъ онъ не былъ „членомъ вѣры“. И вотъ, когда вѣрующій, — о, не измѣняетъ своему символу, но *вздыхаетъ* какъ я, какъ можетъ быть онъ, какъ Лютеръ въ 22 года, о какой-то далекой, новой, возможной вѣрѣ, въ условіяхъ поблекшей настоящей, что-же, г. Рцы и этотъ *религіозный вздохъ* прерветъ!? Нѣтъ, онъ этого не сдѣлаетъ. Но не то-ли же самое и въ таинствѣ, которое мы разсматриваемъ, гдѣ такъ-же, какъ и въ вѣрѣ, въ религіи, въ догматикѣ, вздоха прервать *нельзя* и вздохъ прервать *преступно*. Да просто— нельзя (нѣтъ средствъ, силъ)!

Какой-то *всеобщій* страхъ у г. Рцы — суетенъ, неоснователенъ.

Подруга дней моихъ суровыхъ,
Голубка дряхлая моя

—это повторитъ тысяча мужей о своихъ „старухахъ“, не промѣнивая ихъ стоптанныхъ башмаковъ на новыя модныя туфли; мужей, говорю я, —но также это скажетъ и тысяча женъ. Пушкинъ—не „Мазепа“, который „заклевалъ“... Вотъ именно Мазепа-то и не заклевалъ:

Не серна подъ утесъ уходитъ,
Орла послыша тяжкій летъ;
Одна въ сѣняхъ невѣста бродитъ,
Трепещетъ и рѣшенья ждетъ.

Это—Марія Кочубей ожидаетъ приговора родителей, когда сѣдоусый гетманъ пріѣхалъ формально ее сватать:

Не только первый пухъ ланитъ
Да русы кудри молодые,
Порой и *старца строгій видъ*,
Рубцы чела, власы сѣдые
Въ воображенье красоты
Влагаютъ страстныя мечты.
И вскорѣ слуха Кочубея
Коснулась роковая вѣсть:
Она забыла стыдъ и честь,
Она—въ объятіяхъ злодѣя...

Не отпустилъ отецъ, сама ушла. Что дѣлать — т а к ъ!! Такъ было споконъ вѣковъ и такъ останется, пока „три кита“ не вывернутся изъ-подъ земли; и, наконецъ, такъ Богъ благословилъ. Но почему-же *если* Мазепа, то *все-таки не* Пушкинъ? Это вы прочтите у Лермонтова о Каспіѣ:

. . . о, старецъ—*Море*.
. . . .
Но, склонясь на мягкій берегъ,
Каспій стихнулъ, *будто спитъ*...

Не правда-ли, въ стихахъ Лермонтова—будто психологія Мазепы, въ его притворныхъ письмахъ къ Петру. А вотъ, у него-же, и въ той-же дивно краткой поэмѣ, и эпизодъ съ Маріей Кочубей, во всѣхъ деталяхъ:

—„Слушай, дядя, даръ безцѣнный:
Я примчу тебѣ съ волнами
Трупъ казачки молодой
Съ темно-блѣдными плечами
Съ свѣтло-русою косой
. . . .
И старикъ, *во блескѣ власти*,
Всталъ, могучій какъ гроза,

И одѣлись влагой страсти
Темно-синіе глаза.
Онъ взыгралъ, веселья полный,
И въ объятія свои
Набѣгающія волны
Принялъ съ ропотомъ любви.

Тысяча романовъ въ дѣйствительности—на подобный сюжетъ; и Наташа Гончарова, *за 2—3 года до встрѣчи съ Пушкинымъ* (совершенное отрочество), легко могла-бы сбѣжать къ какому-нибудь петербургскому Мазепѣ, совершенно такъ-же и съ тѣми-же послѣдствіями, но *никогда бы не сбѣжала къ Пушкину*. Мазепа... старый бандуристъ, коего пѣсни до сихъ поръ не забыты Малороссіей, строитель церквей, тряхнувшій — да какъ! — Малороссіей, и забурлившій около своего имени Россію, Швецію, Польшу. Пушкину безконечно хотѣлось съѣздить за-границу, но онъ... такъ-таки никогда и не рѣшился сѣсть на пароходъ безъ паспорта. Этотъ несносный Бенкендорфъ—потому и несносный, что Пушкинъ никакъ не умѣлъ отъ него освободиться. Вотъ ужъ *не* Каспій... Что же ему сравниваться съ Мазепой *въ линіи данной темы*. Да онъ и былъ для 16-лѣтней Наташи Гончаровой тѣмъ „дѣйствительнымъ статскимъ совѣтникомъ“, хлопотавшимъ у правительства разрѣшенія издавать журналъ,—къ которому ее приревновалъ г. Рцы; а Мазепа и былъ, по его-же терминологіи —„*Онъ*“... Ну,—Онъ, „Озирисъ“, „Зевсъ“...

. . . Духъ – извѣстно, что такое духъ:
Жизнь, сила, чувство, зрѣнье, голосъ, слухъ.

По всему описанію видно („Полтава“) и, конечно, такъ и было въ дѣйствительности, что не Мазепа хотѣлъ Маріи Кочубей: онъ только замѣтилъ ее, позволилъ ей, а *ринулась*-то она сама къ нему и, пожалуй, дѣйствительно къ Нему. Сѣдой усачъ; поэтъ—по *въ мѣру* (Пушкинъ—*безъ мѣры*); какія рѣчи! какой взглядъ! И — сѣдина, сѣдина; „ветхое деньми“. Тутъ не у одной Маріи закружилась-бы голова... И, главное, великій и страстный политикъ, молитвенникъ, художникъ, Мазепа и въ 63 года былъ свѣжѣе и чище, былъ болѣе похожъ на Іосифа Прекраснаго, чѣмъ Пушкинъ, далеко отошедшій отъ Іосифа въ 16 лѣтъ („Вишня“). Да, цѣломудріе старости—обаятельно, и у Маріи, а могло-бы быть и у Наташи Гончаровой, закружилась голова. И рѣшительно она не закружилась отъ Пушкина, который, *въ отношеніи къ данной темѣ*, такъ ужасно походилъ на „дѣйствительнаго статскаго совѣтника“, съ положеніемъ и связями, восходившими до Бекендорфа. Но извѣстно, что у генераловъ, военныхъ и статскихъ, бываютъ счастливые адъютанты, и вотъ въ Дантесѣ Пушкинъ почувствовалъ, заподозрилъ, имѣлъ *психологическій и метафизическій фундаментъ* заподозрить такого счастливаго „адъютанта“, „помѣщика 23-лѣтъ Лидина“, и, словомъ... Феба. Эсмеральда и Фебъ. Вы помните „Соборъ Парижской Богоматери“ и тамъ этотъ странный, горестный (до слезъ) романъ. Эсмеральда—само упоеніе; ею упилась *Европа;* она увидѣла (кажется, ни слова не сказала) кавалериста Феба, которому Гюго даже не далъ никакого собственнаго имени, до того онъ былъ *безличенъ*. Эсмеральда поблекла. Забыла свою козочку. Вотъ тутъ пусть г. Рцы разсудитъ и броситъ въ Эсмеральду тотъ камень, который онъ бросаетъ въ Гончарову. Зачѣмъ Эсмеральда полюбила Феба, а не того угрюмаго, ученаго, *геніальнаго* монаха, который полюбилъ ее почти страстно-нѣжно и безнадежно, какъ Пушкинъ—Наташу. Да, зачѣмъ?! Пусть учитъ г. Рцы – онъ уменъ; я же только и могу припомнить: „и къ мужу—*влеченіе твое*“ (Бытіе, 3). Да, „къ мужу“ и „влеченіе“, т. е.„ мужъ“ и есть этотъ „Каспій“, „море“, „Озирисъ“, Фебъ, Дантесъ, уже потому „роковые“, что ихъ ни обойти, ни объѣхать. Погибла Эсмеральда, погибла Кочубей, могла-бы погибнуть Гончарова-Пушкина. Но, съ другой стороны — погибъ тотъ желчный монахъ („Соб. Пар. Бо-

гоматери"), погибъ Пушкинъ, *можетъ* погибнуть Рцы, я, нашъ читатель. И, вообще, это любопытно, что гдѣ-нибудь, то тамъ, то здѣсь, но *вѣчно* „богъ семьи и брака" требуетъ и *получаетъ* себѣ дымящуюся человѣческую кровь. Ужасно, но фактъ.

Ужасно, непостижимо. Сейчасъ я разъясню это. Конечно, можно представить, какъ повидимому мечтаетъ г. Рцы, что человѣчество можно было-бы, поломавъ какъ лучинку, размѣстить по парно, и что не было-бы ни страданій, ни расхожденій, ни приключеній. Но „лучинки" бы *не рождали*! Я хочу сказать, что въ тотъ мигъ, какъ „кровавыя закланія" (на этой почвѣ) окончательно прекратятся на землѣ—человѣкъ перестанетъ рождать. Я не могу постигнуть, почему и какъ, но чувствую, что *рожденіе ребенка* требуетъ „жертвы", безъ нея не будетъ беременности и того, о чемъ писалъ и къ чему готовился Пушкинъ, возвращаясь домой. Попробую еще объяснить. Шампанское — *играетъ*; еслибы оно не играло, не пѣнилось, оно было бы смиреннѣе и не рвало пробку, не разрывало проволоку и иногда не брызгало вамъ въ лицо, а при неосторожности — не ранило бы васъ осколкомъ стекла въ лицо, въ руку. Но *тогда оно было бы водой*, безъ игры, пѣны и ранъ... Идея г. Рцы, испугъ его „какъ мужа" есть въ сущности жажда смирить женщину и... тогда она *потеряетъ силу*, не будетъ рождать, какъ Татьяна въ скорбномъ своемъ романѣ:

Къ ней дамы подвигались ближе,
Старушки улыбались ей;
Мужчины кланялися ниже,
Ловили взоръ ея очей;
Дѣвицы проходили тише
Предъ ней по залѣ; и всѣхъ выше
И носъ и плечи подымалъ
Вошедшій съ нею генералъ.
Никто-бъ не могъ ее прекрасной
Назвать, но съ головы до ногъ
Никто бы въ ней найти не могъ
Того, что модой самовластной
Въ высокомъ лондонскомъ кругу
Зовется vulgar.

А *дѣти*?! Что вы мнѣ суете „старушекъ, которыя ей улыбались", кавалеровъ, которые ей „почтительно кланялись", когда идетъ *жена*,—и я спрашиваю: а гдѣ-же ея *дѣти*? Вотъ что забылъ Пушкинъ, рисуя свой „милый идеалъ", и о чемъ забылъ, что кощунственно выкинулъ изъ головы Достоевскій, въ знаменитомъ анализѣ „Пушкинскаго и русскаго идеала женщины"? О, любители *безъ*-кровныхъ жертвъ, въ замѣнъ древнихъ, ягнячьихъ, голубиныхъ,—какъ иногда можно ненавидѣть васъ и ваше!..

Въ ней сохранился тотъ-же тонъ,
Былъ такъ-же тихъ ея поклонъ.

Вѣдь, плакать хочется,—не знаю, какъ читателю, но мнѣ хочется.

Она спросила:

Давно-ль онъ здѣсь, откуда онъ (*Онѣгинъ*)
И не изъ ихъ-ли ужъ сторонъ?
Потомъ къ супругу обратила
Усталый взглядъ...

Страшенъ этотъ „усталый взглядъ"! Сегодня усталый, завтра усталый, слѣдующій годъ усталый. Охъ, „устала"; кто-то поддержитъ? Нѣтъ держащаго. И Пушкинъ, и Достоевскій — оба отказались. Пушкинъ усталъ отъ Бенкендорфа, Достоевскій усталъ отъ бѣдности и либераловъ.

Съ Татьяной — никого. Только старушки покланялись на раутѣ.

Устала Татьяна. Братья-люди, да вѣдь *вы*-же устаете? почему же только *жена* не можетъ устать?

Поэтъ, усмири волны свои и *любезно разсмѣйся*, низко поклонясь Бенкендорфу. „Низко поклонясь?!" Но позвольте, вѣдь Татьяна куда-куда больше „низкихъ поклоновъ" должна отдавать тому, кто ей *чуждъ* и *на нее не похожъ*, какъ на васъ Бенкендорфъ?.. И почему-же то, отъ чего гиганты силы заскрежетали зубами, Пушкинъ, Достоевскій, или мы, средненькіе, Рцы, я, только для „бѣд-

ной Тани“ подъ силу? Но вѣдь на самомъ дѣлѣ такъ. Вѣдь Таня тоже мечтала:

Не множествомъ картинъ старинныхъ мастеровъ
Украсила-бы я смиренную обитель...

И почему, почему, когда Богъ отнялъ у женщины геній письма, когда она не слагаетъ Пушкинскихъ строфъ, не даетъ ни Рафаэлевскихъ рисунковъ, ни музыки, какъ Моцартъ, ни побѣдъ, какъ Наполеонъ,—почему, какъ Давидъ въ могуществѣ своемъ отнялъ у сосѣда Уріи его „послѣднюю овечку“, вы отнимаете „единую славу“ у нея: дѣтскую и спальню, семью и *настоящаго мужа*. У Уріи — только Вирсавія. У Давида—царство, слава, арфа и псалмы. У Татьяны, Натальи — только возможность приласкать, но ужъ любимаго человѣка, а тутъ явился воинъ, богачъ, въ ласкахъ царскихъ, въ исторической славѣ, или явился поэтъ, купающійся въ волнахъ народной молвы:

— „Ну, вотъ, Наташа, Татьяна, теперь тебѣ есть мужъ“.

Татьяна уступила. Наташа уступила.—„Да, мнѣ все равно!“ И усмѣхнулась.

Но перервемъ, оставимъ.



Конечно, Пушкинъ былъ виновенъ передъ Гончаровой, и потому, что онъ не понялъ необходимости глубокаго *индивидуализма* семьи, безъ чего она есть квартира, но не есть „домъ“ въ лучахъ религіи и поэзіи. „Святой домъ“ — вотъ чего до очевидности ясно не выходило у нихъ.

Пушкинъ, и тысячи,—между ними Достоевскій,—воображаютъ, что полъ есть функція, а не мистическое лицо въ насъ, второго, нуменальнаго порядка, и что какъ можно составить по произволу меню для table-d'hôte'а, такъ-же можно мистическій узелъ семьи, мистическую *душу* семьи, *ангела* семьи образовать на почвѣ искусственнаго согласія, формальнаго соглашенія на „общеніе въ этой функціи“. Ангела нѣтъ. Души нѣтъ. Семьи нѣтъ. Ничего нѣтъ, есть только то, о чемъ условливались: функція. Она — въ слезахъ, онъ — въ бѣшенствѣ; или— она въ терпѣніи, онъ—въ уныніи. Да что-же случилось? Да нѣтъ *лица*, не вспыхнуло *ангельское между ними* лицо. Вы *говорить* можете со всякимъ изъ 1.200.000 петербургскихъ жителей; обѣдать—не со всѣми, но по крайней мѣрѣ съ тысячами изъ этого милліона; но читать книгу?... О, тутъ индивидуальность съуживается: Пушкинъ не можетъ читать съ Бенкендорфомъ,—ему нужно Пущина; Достоевскій не можетъ, пусть далъ-бы обѣщаніе, „обѣтъ“, „присягу“, цѣлый годъ читать романы и прозу, стихи и разсужденія, со Стасюлевичемъ; я не могъ-бы читать, „задушевно и со вкусомъ“, со всякимъ; можетъ быть, не могъ-бы со всякимъ читать и Рцы. Вышло-бы не „чтеніе“ съ засосомъ, вышла-бы алгебра, читаемая Петрушкою, и которую, кромѣ Петрушки, на этотъ разъ слушаютъ Стасюлевичъ и Достоевскій. Но почему мы *говоримъ* съ 1.200,000, *обѣдаемъ* — съ 200,000,

читаемъ — съ 20?! Потому-что „разговоръ“ „трапеза“, „чтеніе“ — все *одухотворяются* и *одухотворяются*, становятся *личнѣе* и *личнѣе*, *интимнѣе* и *интимнѣе*. Но общенье въ предполагаемой функціи супружества—насколько же оно интимнѣе, таинственнѣе, сокровеннѣе и главное, главное личнѣе, не говорю—разговора или ѣды, но и чтенія?! Читать вѣчно только съ Петрушкой, — нѣтъ, тутъ обломилась-бы „кошачья живучесть“, которою гордился въ себѣ Достоевскій. Итакъ, секретъ и тайна раскрываются: „читать“ можно только съ немногими; но, какъ „думать“ можно только съ собою, и при *такой* думѣ вспыхиваетъ геній, поэзія, — такъ геній и поэзія семьи вспыхиваютъ тогда, когда есть *единство субъективнаго лица* въ кажущихся двоихъ. — „Ну, давайте думать вдвоемъ, *я* и *Рцы*“. Правда, „братья Гонкуры“ писали „вмѣстѣ“ романы, но эти романы были плохи, они не были „Войною и миромъ“ или „Карениной“. Попробуемъ-те „сочинять вмѣстѣ“ „*Преступленіе и наказаніе*“?! Хороша вышла-бы каша. Какимъ же образомъ семью, которая, какъ *произведеніе*, конечно выше геніемъ и мистицизмомъ „*Преступленія и наказанія*“ и „*Войны и мира*“, можно „согласившись“ „начать сочинять вдвоемъ“. Тутъ нужно, чтобы Богъ *согласилъ*, т. е. семью, которая немыслима безъ двухъ. Эти двое тогда ткутъ, когда ихъ устроилъ Богъ въ одно (одно *лицо*). Великіе поиски семьи,—то, что я, петербуржецъ, нахожу свою „судьбу“, положимъ не въ нашей улицѣ, не въ нашемъ городѣ, а при случайной и единственной поѣздкѣ въ Сибирь,—отсюда вытекаютъ, и изъ подобныхъ фактовъ ясно, что это Божеское единство двухъ есть вообще проблема, случай, загадка, но никогда не произволъ. „Я женюсь, и вотъ будетъ семья“. Ничего подобнаго. Вѣдь васъ *двое*, а семья именно тамъ, гдѣ есть „одно“. Вотъ устраненіе этихъ-то „двоихъ“ и есть мука, наука и, конечно, непостроимая наука семьи. У Пушкиныхъ все было „двое“: „Гончарова“ и „Пушкинъ“. А нужно было, чтобы не было уже „ни Пушкина“, ни „Гончаровой“, а — Богъ. Пушкинъ метнулся; Рцы говоритъ: „вѣдь они были повѣнчаны“. Я же спрашиваю, гдѣ Богъ и *одно?!* Совершенно очевидно, что это „Богъ и *одно*“ у нихъ не существовало и даже не начиналось, не было привнесено въ ихъ домъ. Что же совершилось? Пусть разсуждаютъ мудрые. Исторія разсказываетъ, что вышла кровь; трудно оспорить меня, что Бога — не было, и что гроза разразилась въ точкѣ, гдѣ люди вздумали „согласно позавтракать“, тогда какъ тутъ стояло святилище очень мало имъ вѣдомаго бога. И, конечно, старѣйшій и опытнѣйшій былъ виновенъ въ неумѣстномъ пиршествѣ, и онъ одинъ и потерпѣлъ.

В. Розановъ.



Художественная Хроника

Художественные критики.

O. G. „Художественная хроника“, „Россія“ № 327.—Старый Джонъ „Объ искусствѣ“, „Нов. Вр.“ № 8649.—К. Стабровскій „О старомъ и новомъ въ русскомъ искусствѣ“, „Нов. Вр.“ № 8648.—Сторонній „Что такое Академическая выставка?“, „Нов. Вр.“ № 8646.

I.

Не запомню, чтобы въ послѣдніе годы такъ много писалось о вопросахъ искусства, какъ за это время, съ момента открытія выставокъ и по настоящій день. Перемѣна во взглядахъ прессы на то, что называется „новымъ искусствомъ“, такъ неожиданна, такъ радикальна и такъ ясно выражается во всевозможныхъ органахъ печати, самыхъ разнообразныхъ по направленію, что остается только недоумѣвать (боюсь Данайцевъ...), или привѣтствовать поголовное желаніе ознакомиться съ новыми теченіями.

Однако, при всемъ стремленіи вникнуть въ запросы современнаго искусства, очень мало кто до сихъ поръ могъ хоть сколько-нибудь въ нихъ разобраться, и даже самые доброжелательные критики постоянно приписываютъ „новаторамъ“ много чуждаго для нихъ и идущаго иногда прямо въ разрѣзъ съ ихъ взглядами.

Недавно высказались, между прочимъ, по этимъ вопросамъ въ „Россіи“ г. Old Gentleman—въ „предисловіи“ къ моему письму о „бесѣдѣ съ Семирадскимъ“, напечатанному тамъ-же, и въ „Новомъ Времени“ г. Старый Джонъ—въ статьѣ „объ искусствѣ“. Оба критика скорѣе расположены къ „современному движенію“, но изъ нѣкоторыхъ ихъ выводовъ видно, что многое въ этомъ новомъ для нихъ неясно.

Г. Old Gentleman винитъ меня въ томъ, что я слишкомъ поспѣшно „хороню“ Семирадскаго, „великолѣпный талантъ и заслуги котораго“ и т. д., и т. д. „Художники—удивительный народъ, продолжаетъ онъ, — у нихъ новое, выростая, должно непремѣнно не только вколотить въ гробъ старое, но и стереть съ лица земли его могилу. Въ литературѣ — изъ-за того, что появился огромный, размашисто-импрессіонистскій талантъ М. Горькаго, никто не будетъ проклинать, напр., хотя бы „Записки Охотника“, написанныя въ мягкой манерѣ романтическаго реализма. Въ живописи же вѣчное: въ ноги — Якову, въ ухо—Сидора!“

На первый взглядъ—это очень характерное и убѣдительное возраженіе. Дѣйствительно, изъ-за Горькаго никто не будетъ отвергать Тургенева. Дѣло только въ томъ, что примѣръ этотъ совсѣмъ не подходящъ въ данномъ случаѣ. И вотъ почему.

Каждая художественная школа, каждое направленіе въ искусствѣ имѣло и имѣетъ своихъ начинателей, своихъ истинныхъ выразителей и своихъ упадочниковъ,—это неизбѣжный законъ историческаго развитія всякаго художественнаго явленія.

Не думаю, чтобъ въ настоящее время нашлось много людей, которые стали-бы гово-

рить о преимуществахъ классической формы въ искусствѣ передъ натурализмомъ или наоборотъ. Современные художественные дѣятели не ослѣплены проведеніемъ, coûte que coûte, какой-нибудь „единственно-справедливой“ идеи, какъ это было какіе-нибудь 20—25 лѣтъ тому назадъ.

Всѣ направленія имѣютъ одинаковое право на существованіе, такъ такъ цѣнность произведенія искусства вовсе не зависитъ отъ того, къ какому направленію оно принадлежитъ. Изъ-за того, что Рембрандтъ хорошъ, Фра-Беато не сталъ ни лучше, ни хуже.

Если Рѣпинъ, любящій Веласкеза, считаетъ, что Фра-Беато — скучный монахъ, то это доказываетъ лишь узость и односторонность художественныхъ взглядовъ почтеннаго профессора (что, впрочемъ, конечно, не вредитъ ему какъ художнику). Теперешній-же „новаторъ“ никогда этого не скажетъ: онъ способенъ одинаково восторженно относиться къ Джіотто и Ватто, къ Баху и Делибу, къ Эврипиду и Достоевскому. Для современнаго эстетическаго критерія важно не направленіе, а *сила индивидуальности*, и вотъ на этомъ пунктѣ основано мое недоразумѣніе съ г. O. G.

Сравненіе Горькаго съ Тургеневымъ въ данномъ случаѣ не подходяще, во-первыхъ, потому, что писатели эти слишкомъ неравны по талантамъ, и во-вторыхъ, нѣтъ никакой аналогіи между сопоставленіемъ Тургенева и Горькаго съ одной стороны и Семирадскаго и, скажемъ, Левитана—съ другой.

Если мнѣ приходится, какъ выразился г. O. G., „хоронить“ Семирадскаго, то это далеко не значитъ, что я не считаю *направленіе*, къ которому онъ принадлежитъ, за важный историческій фактъ.

Мы цѣнимъ Брюллова, чтимъ Бруни, въ западномъ искусствѣ весьма уважаемъ Давида и Энгра; наконецъ, еще такъ недавно мы изумлялись мастерству Лейтона. Но почему же, если чтишь Давида, долженъ признавать Бугеро, если уважаешь Лейтона, долженъ любить Тадему? Вотъ параллели, которыя умѣстны въ данномъ случаѣ. Кто теперь не признаетъ Виктора Гюго или Ламартина, но изъ этого совсѣмъ не слѣдуетъ, чтобы нельзя было (и поскорѣе) „похоронить“ Ростана. Или еще: неужели, искренне любя Бальзака, нельзя ненавидѣть Онэ?

И такъ, значитъ, весь споръ сводится къ тому, что я не вижу „великолѣпнаго таланта и заслугъ“ г. Семирадскаго,—это вопросъ субъективный, а вовсе не принципіальное желаніе непремѣнно „вколотить въ гробъ *старое*“.

Семирадскій мнѣ не кажется ни крупнымъ талантомъ, ни яркимъ представителемъ своей школы, *въ которой были лица несравненно значительнѣе и серьезнѣе его*, хотя бы тотъ-же Брюлловъ, Корнеліусъ, Кутюръ, Фейербахъ и даже Деларошъ и Пилоти.

Семирадскій и Бакаловичъ идутъ *въ хвостѣ школы*, они—типичные „декаденты“ *своего* направленія, и относятся такъ-же, скажемъ, къ Брюллову, какъ Потапенко къ Тургеневу, или Вас. Немировичъ-Данченко къ Льву Толстому.

Мнѣ кажется, что за весь XIX-й вѣкъ не было момента, когда старое искусство было-бы такъ чтимо, какъ теперь, и это потому, что борьба не опьяняетъ нынѣшнихъ „новаторовъ“, и позволяетъ имъ въ большинствѣ случаевъ разбирать, въ кого надо и въ кого не надо метать стрѣлъ. Вѣдь стоитъ обратить вниманіе хотя-бы на одинъ типичный фактъ: всякое „новшество“ относится особенно нетерпимо къ тому явленію, которое непосредственно предшествовало ему. Современные новаторы далеки отъ только-что торжествовавшаго „тенденціознаго реализма“, а развѣ кѣмъ-нибудь изъ нихъ было высказано презрительное слово къ таланту самыхъ яркихъ представителей этой школы, положимъ, къ творчеству Ге или Рѣпина? Правда, художественные взгляды послѣдняго теперь не

имѣютъ значенія, но противъ творчества его никто не возразитъ. Рѣпинъ и Ге суть *выразители* эпохи, такъ же, какъ, напр., Богдановъ-Бѣльскій или Орловъ суть характерные „декаденты“ *того-же самаго* направленія.

Итакъ, „хороня“ Семирадскаго, я и въ мысляхъ не имѣю „стирать съ лица земли“ *все старое*, ибо преклоняюсь передъ значительностью талантовъ тѣхъ-же Бруни и Брюллова. Просто, Семирадскій *лично, какъ живописецъ*, не имѣетъ, по-моему, никакого значенія, кромѣ развѣ отрицательнаго. И у классиковъ, и у романтиковъ онъ ухитрился заимствовать все самое нехудожественное и непріятное. Отъ классиковъ онъ перенялъ натянутость формъ и мнимое величіе сюжетовъ, отъ романтиковъ — театральность пріемовъ и трескучіе эффекты. Все его творчество—это вѣчный „балетъ à grand spectacle“, сплошной „Царь Кандавлъ“ или „Пигмаліонъ“. Пріемы, бутафорія, позы, краски, фальшивый блескъ—все это пропитано общедоступной грандіозностью тяжелаго и безвкуснаго балета. Семирадскій—это смѣсь псевдо-классика съ „псевдоромантикомъ“ (не Делакруа, а Пилоти) и, въ общемъ, представитель сухого и ходульнаго „академизма“.

II.

Гораздо болѣе принципіально мое несогласіе съ г. „Старымъ Джопомъ“. Надо сперва оговорить, что критикъ „Новаго Времени“ относится вполнѣ доброжелательно къ „новымъ теченіямъ“.

„Рутина стряхнута,—говоритъ онъ,—академическія условности отброшены... Представители стараго академизма недоумѣваютъ, ужасаются и чуть-ли не съ презрѣніемъ смотрятъ на новое движеніе... Побѣда новаго, живого направленія чувствуется все сильнѣе: свѣжая струя весенняго воздуха набѣгаетъ все чаще и чаще“.

Трудно повѣрить, чтобъ такія мысли были высказаны на страницахъ „Новаго Времени“; это невѣроятно, но очень важно, какъ показатель общей перемѣны во взглядахъ, ибо нѣтъ болѣе точнаго барометра общественныхъ вкусовъ, чѣмъ эта „отзывчивая“ газета.

Въ томъ-же фельетонѣ между прочимъ читаемъ: „для того, чтобы говорить объ „упадкѣ“, нужно во всякомъ случаѣ быть увѣреннымъ въ томъ, что было время, когда искусство стояло на большей высотѣ,—иначе *откуда же оно упало?*“

Мысль эта буквально совпадаетъ съ однимъ изъ главныхъ положеній первой статьи „Міра Искусства“. Очень пріятно констатировать, что наши взгляды начинаютъ все больше и больше находить откликъ, но какъ грустно, когда тутъ-же, черезъ нѣсколько строкъ, приходится столь сильно разочаровываться, наталкиваясь на такую „защиту“ новаго направленія, которая лишь доказываетъ, насколько оно мало понято.

„Мнѣ вещи Брюллова, — пишетъ „Старый Джопъ“, — нравятся гораздо больше, чѣмъ вещи Угрюмова; но Ге мнѣ нравится по экспрессіи больше Брюллова, а Рѣпинъ по блеску техники неизмѣримо выше Ге. Придетъ художникъ, который будетъ выше Рѣпина. Я убѣжденъ, что мы не только не спускаемся, а прямо-таки подымаемся, и подымаемся въ геометрической прогрессіи“.

Подобныя доказательства мнѣ кажутся совершенно невѣрными, и это тѣмъ грустнѣе, что приведенныя строки сказаны съ несомнѣннымъ желаніемъ „укрѣпить“, „обосновать“ новыя требованія. Что значитъ быть *выше* Рѣпина? Какъ можетъ Ге (въ какомъ-бы то ни было отношеніи) *больше* или *меньше* нравиться, чѣмъ Брюлловъ? Изъ словъ „Стараго Джона“ выходитъ, что въ развитіи искусства можно наблюдать совершенно правильную постепенность? Было сначала не очень удачно, потомъ уже стало лучше, наконецъ, еще лучше, а впереди — прямо рай.

Былъ Джіотто, потомъ выше его—Рафаэль, потомъ еще выше — Гвидо-Рени, затѣмъ Батони и, наконецъ, Микетти! Ошибка тутъ опять въ сопоставленіи, какъ и у О. G. И Брюлловъ, и Ге, и Рѣпинъ значительны и интересны каждый *по-своему*. У Брюллова нѣтъ качествъ Рѣпина и обратно, но каждый изъ нихъ имѣетъ совершенно самостоятельный вѣсъ, и сравнивать по экспрессіи картины Рѣпина съ картинами Брюллова—это тоже самое, что сравнивать, положимъ, по юмору басни Крылова съ трагедіями Шекспира.

Отсутствіе „упадка" вовсе не въ томъ, что Рѣпинъ выше Брюллова (это, къ томуже, еще большой вопросъ). И Рѣпинъ, и Брюлловъ были высшими точками напряженія извѣстныхъ художественныхъ идей, они были вершинами, до которыхъ взбирались, и съ которыхъ затѣмъ скатывались и скатываются всѣ, *кто идетъ по ихъ стопамъ* (вотъ гдѣ истинный упадокъ!). Моллеръ, Флавицкій, Семирадскій — это „упадокъ" Брюллова, Савицкій, Пимоненко, Касаткинъ—„упадокъ" Рѣпина. Новое искусство оттого и не есть „упадокъ", что оно не идетъ ни за Брюлловымъ, ни за Рѣпинымъ, что оно ни хуже, ни лучше Брюллова и Рѣпина. Оно ищетъ собственнаго выраженія, которое явится въ самомъ яркомъ его представителѣ, одномъ или нѣсколькихъ.

По абсолютной цѣнности, эпоха „новаго" искусства можетъ даже быть ниже эпохи „классическаго искусства" или „соціальнаго реализма", она можетъ не дать такихъ крупныхъ величинъ, какъ Бруни или Рѣпинъ, — въ такомъ случаѣ ея мѣсто въ исторіи культуры будетъ менѣе замѣтно, но все-таки это будетъ мѣсто вполнѣ самостоятельное. Наша эпоха въ исторіи живописи никогда не будетъ названа эпохой „упадка", повторявшаго чужія мысли, твердившаго зады давно и всѣмъ извѣстнаго,—наоборотъ, за ней всегда останется та заслуга, что она вѣчно искала своихъ, новыхъ путей.

Итакъ, отсутствіе „упадка" вовсе не значитъ, что Нестеровъ по экспрессіи выше Рѣпина, а Рѣпинъ по техникѣ выше Брюллова.

III.

Впрочемъ, не знаю, ясно-ли для кого-нибудь въ настоящій моментъ, чѣмъ, собственно, характеризуется все то, что называется новымъ направленіемъ. У нынѣшняго искусства нѣтъ вывѣски, по крайней мѣрѣ такой, которая была-бы замѣтна для современниковъ. Причиной тому или, скорѣе, одной изъ главныхъ причинъ—отсутствіе точныхъ теоретическихъ основаній въ дѣятельности современныхъ художниковъ. Постоянное исканіе индивидуальности и оцѣнка художественныхъ произведеній исключительно съ субъективной точки зрѣнія приводятъ къ отрицанію всякихъ общихъ положеній, всякихъ формулъ, всякихъ девизовъ. А потому очень трудно отдѣлить настоящее искусство отъ тѣхъ плевелъ, которыя въ обиліи растутъ около него.

На страницахъ того-же „Новаго Времени" появилась и другая восторженная замѣтка о „Новомъ въ русскомъ искусствѣ", подписанная г. Стабровскимъ, въ которой мы также находимъ кое-какія идеи, разсыпанныя въ „Мірѣ Искусства".

Авторъ говоритъ между прочимъ, что „темпераментъ художника и его впечатлительность оказываются основой его художественнаго творчества", но конкретно едва-ли мы будемъ согласны съ нимъ во взглядахъ на то, что онъ считаетъ „новою мыслью". Онъ находитъ, что „*весенняя выставка* молодыхъ художниковъ въ основѣ своей имѣетъ тотъ зародышъ пробуждающейся новой мысли въ искусствѣ, которая, развиваясь и совершенствуясь, введетъ русское искусство въ новую фазу развитія".

Вотъ тутъ ужъ я усматриваю врага подъ личиной друга. Новое искусство теперь достаточно созрѣло, чтобъ породить весь тотъ

обозъ немудрыхъ подражателей, который тащится за дѣйствующей арміей. Сколько было ихъ во всѣ поры и у всякаго направленія, и притомъ чѣмъ значительнѣе было движеніе, тѣмъ ихъ было больше. Вспомните хотя бы нелѣпое увлеченіе улицей Лафитъ въ Парижѣ съ портретами Ларошфуко, или нашу „Передвижную“ съ „сельскими школами“, „становыми“ и портретами, которые *вылѣзали* изъ рамъ. Нѣчто подобное творится теперь съ такъ-называемымъ „декадентствомъ“. Отовсюду выползаютъ какіе-то наслышавшіеся о декадентствѣ художники и пробуютъ себя „въ новомъ родѣ“.

Такіе художники—вредъ всякаго направленія, и ихъ-то больше всего именно на „весенней“ выставкѣ.

Кромѣ самой несуразности ея организаціи, главнымъ грѣхомъ ея являются именно эти „*общедоступные декаденты*“. Это тѣ люди, которые, такъ сказать, мирятъ публику съ декадентствомъ. Въ ихъ искусствѣ нѣтъ ни выдающихся знаній, ни страсти, ни страданія, ни энтузіазма. „Вотъ такое декадентство мы понимаемъ“, говоритъ публика, „это изящно“, эта голая красавица въ туманѣ, съ лиліями, звѣздами, огненными глазами и прочими бутафорскими аттрибутами искалѣченнаго „декадентства“.

За малымъ исключеніемъ, которое мы отмѣтили особо въ этомъ выпускѣ журнала, на „весенней“ выставкѣ совсѣмъ не видно людей искреннихъ, „съ пробуждающеюся новою мыслью“. И такъ грустно становится, когда человѣкъ пишетъ: „все, что фальшиво, преувеличено, предвзято — все скоро отпадетъ“, и тутъ-же въ примѣръ приводитъ какъ разъ то, что и фальшиво, и преувеличено, и предвзято.

Единственное значеніе такихъ художниковъ, какъ Скиргелло, Бурхардтъ, Розенталь,—что они, быть можетъ, смягчатъ принципіальное отвращеніе публики ко всему, что считается „новымъ“, такъ какъ въ ихъ произведеніяхъ есть именно та нотка общедоступной банальности, которая примиряетъ толпу со всякимъ направленіемъ.

Кстати, вообще объ академической выставкѣ. Нѣкто г. Сторонній выступилъ въ „Нов. Вр.“ съ рядомъ статей о томъ, чѣмъ должна быть и какія цѣли должна преслѣдовать выставка въ Академіи Художествъ.

„Позвольте помечтать о будущей академической выставкѣ, проситъ онъ. Ждутъ высокихъ гостей. Академическія лѣстницы убраны коврами, цвѣтами и тропическими растеніями. Профессора и академики — въ парадной формѣ. У каждой картины стоитъ самъ авторъ... Высокіе гости осматриваютъ нижніе зала. Первые нумера—представители старыхъ школъ. Вторые нумера—средній возрастъ. Третьи—зеленая молодежь. Осмотрѣвъ нижніе залы, гости поднимаются по широкой лѣстницѣ наверхъ, въ галлерею со стекляннымъ потолкомъ, гдѣ висятъ огромныя полотна; потомъ по верхней площадкѣ—въ другую, подобную-же галлерею, и оттуда по другой лѣстницѣ—опять внизъ“.

Это описаніе настолько комично, что, въ сущности, лишаетъ возможности серьезнаго спора. Ни дать, ни взять magasin du Louvre: въ верхнемъ этажѣ—сапожное отдѣленіе, въ среднемъ—бѣлье, а внизу—экипажи. Стоитъ прочесть „мечтанія“ г. Сторонняго, чтобы навсегда отречься отъ разсмотрѣнія и серьезной стороны его идеи, ибо кромѣ „парадной формы“ академиковъ, „фраковъ“ средняго возраста и „сѣрыхъ блузъ“ зеленой молодежи, является существенный вопросъ, поднятый не однимъ г. Стороннимъ: должна-ли въ самомъ дѣлѣ Академія „собирать подъ своей эгидой всѣ выдающіяся направленія современнаго искусства“?

Кромѣ обычнаго въ этомъ случаѣ возраженія объ огромномъ количествѣ картинъ и о неудобствахъ, отсюда вытекающихъ, кромѣ неизбѣжнаго примѣра Парижскаго Champs

Elysées, гдѣ выставляются до 5000 картинъ, тонущихъ въ общей массѣ, мнѣ хотѣлось-бы сказать два слова о самомъ принципѣ выставокъ.

Всякая большая выставка есть, въ сущности, не праздникъ, а язва искусства. Нѣтъ ничего губительнѣе для художественнаго произведенія, какъ быть выставленнымъ на показъ толкающейся публикѣ, въ огромной уродливой залѣ, рама къ рамѣ съ сосѣднимъ холстомъ, писаннымъ другимъ художникомъ, другого склада мыслей, другого художественнаго темперамента. Какъ странны и случайны эти соединенія на выставкахъ! Есть что-то отвратительно-вульгарное въ безконечномъ рядѣ золотыхъ рамъ, вывѣшанныхъ на показъ и продажу; какой-то беззастѣнчивый итогъ долголѣтнихъ потугъ, мыслей, исканій, борьбы. Все сваливается въ одну кучу, пусть себѣ разбирается самъ зритель, здѣсь все приведено къ одному знаменателю... Вотъ общее впечатлѣніе отъ всякой большой международной выставки, какихъ теперь такая масса. Ничего интимнаго, ничего художественнаго во всѣхъ этихъ „стеклянныхъ дворцахъ", такъ фатально похожихъ на „центральные рынки" съ одинаковыми стеклянными куполами и вѣчно снующимъ народомъ.

Нѣтъ, развившаяся ужасная привычка обѣгать въ два часа десятки залъ съ произведеніями человѣческаго *творчества* — истинное святотатство, и возводить это въ „мечтанія" — по меньшей мѣрѣ нелѣпо.

Единственное, въ чемъ выставка можетъ искать себѣ оправданія, — это въ цѣльности впечатлѣнія. Она можетъ быть терпима только тогда, когда она представляетъ что-нибудь объединенное и однородное. Не даромъ за послѣднее время вся Европа стремится къ раздѣлу на молодое и старое. У насъ же теперь проповѣдывать сліяніе несліяемаго и несвоевременно, и безплодно. Художественную выставку можно сравнить съ литературнымъ журналомъ: и тутъ и тамъ выражается дѣятельность извѣстной группы людей за извѣстный промежутокъ времени. И какъ должны на вѣки раздѣльно существовать и „Вѣстникъ Европы", и „Русскій Вѣстникъ", такъ же и выставка въ Академіи Наукъ никогда не сольется, да и не должна сливаться съ выставкой въ музеѣ Штиглица. Гораздо цѣлесообразнѣе предложить совсѣмъ обратное, — стать откровенно партіями въ парламентѣ, такъ сказать, окончательно разсортироваться. Это для всѣхъ было-бы лучше: и для консерваторовъ, и для радикаловъ.

Ну къ чему, скажите, такая безтолковая выставка, какую намъ рисуетъ г. Сторонній? „Публикѣ не нужно рыскать по всѣмъ концамъ города, говоритъ онъ, *тратя деньги на извозчиковъ*". Конечно, самое экономное и удобное прямо пріѣхать на центральный вокзалъ; отсюда—захотѣлъ въ Любань съѣздилъ, а захотѣлъ — и въ Парижъ махнулъ, — стòитъ только вагонъ перемѣнить. Г. Сторонній, къ тому же, предлагаетъ и еще одно прекрасное практическое средство: перевезти Академію Художествъ въ Гостиный дворъ!

„Скажутъ, что для такой огромной (академической) выставки недостаточно девяти залъ, заявляетъ онъ. Отчего же не *построить*, положимъ, *надъ Гостинымъ дворомъ красивое зданіе?* Въ интересахъ самихъ владѣльцевъ Гостинаго двора допустить подобную постройку, потому что это лишь *подниметъ ихъ собственную торговлю*".

Я все-таки не согласенъ съ г. Стороннимъ и предлагаю ему самому и супъ, и жаркое, и пирожное ѣсть изъ одной тарелки. Сколько-бы удобствъ ни представляла совмѣстная торговля башмаками и картинами, все-таки объ ней печатно *мечтать* не слѣдуетъ.

IV.

Послѣ того, какъ замѣтка моя была уже набрана, я прочелъ новую статью г. Сторонняго—о „Германской выставкѣ въ Петербургѣ“ и очень пожалѣлъ, что могъ спорить съ нимъ серьезно по художественнымъ вопросамъ.

„Новому Времени“ прямо непростительно привлекать такихъ „новыхъ сотрудниковъ“. Вѣдь надо же понимать, что человѣкъ, видимо, никогда не бывавшій заграницей и, очевидно, вчера лишь ознакомившійся съ современнымъ искусствомъ „по Мутеру“ (и не въ русскомъ-ли переводѣ, который еще далеко не конченъ?) — не въ состояніи разсуждать о „новомъ искусствѣ“.

Въ литературѣ, въ этомъ отношеніи, соблюдается все-таки больше приличій; тамъ понимаютъ, что, напр., представителями новѣйшей французской литературы нельзя назвать Шатобріана, Флобера или Люиса, — въ отзывахъ же о живописи подобные абсурды допускаются. Мы сѣтуемъ на иностранныхъ критиковъ за нелѣпые отзывы, которые они часто даютъ о русскомъ искусствѣ, а сами читаемъ у себя такой-же вздоръ объ иностранцахъ.

Эпиграфомъ къ статьѣ г. Сторонняго надо было помѣстить: „когда я сидѣлъ подъ сѣнью развѣсистой клюквы“, или „Глинка былъ бы интересенъ, если бы не заимствовалъ своихъ темъ у Чайковскаго“ (я это читалъ у одного изъ французскихъ критиковъ).

Г. Сторонній начинаетъ съ того, что Францъ Штукъ, „*пресловутый глава мюнхенскихъ сецессіонистовъ*“ (уже чуть-ли не 10 лѣтъ профессоръ Мюнхенской Академіи),—„*сомнительный колористъ*“. Переводя на русскую литературу и музыку, это то-же самое, что сказать, что у Чехова плохой русскій языкъ, или что Римскій-Корсаковъ не умѣетъ оркестровать.

Колоритъ Штука — это одно изъ самыхъ самостоятельныхъ, смѣлыхъ и интересныхъ явленій въ искусствѣ послѣднихъ лѣтъ. Штука привыкли сравнивать съ Беклиномъ (и это уже показываетъ, какой онъ „плохой“ колористъ!); но за послѣднее время Штукъ освободился отъ вліянія Беклина и его колоритъ пріобрѣлъ свою, особенную пикантность. Теперь можно сопоставлять этихъ двухъ художниковъ, но не искать въ нихъ сходства: оба они огромные самостоятельные мастера. „Вся сила Штука,—заявляетъ г. Сторонній,—зиждется на замыслѣ и рисункѣ. Но, къ сожалѣнію, представленныя на выставкѣ его три *картинки* не вполнѣ обладаютъ *даже* этими послѣдними качествами“.

На выставкѣ находятся: его женскій портретъ; затѣмъ, дивная, типичнѣйшая для него и полная *колористическихъ прелестей* поэма „Центавры“, по пейзажу одно изъ совершенно выдающихся произведеній этого мастера, и, наконецъ, „Грѣхъ“ (Die Sünde), повтореніе или, скорѣе, варіантъ находящейся въ Мюнхенской Пинакотекѣ классической его вещи, достоинства которой теперь также совѣстно доказывать, какъ, напр., достоинства Васнецовской „Богоматери“. Ко всему этому нужно присоединить три очень извѣстныхъ, великолѣпныхъ статуэтки, изъ которыхъ „Танцовщица“ считалась лучшей вещью послѣдней Мюнхенской выставки.

Но г. Сторонній, должно быть, *видавшій все, что было написано Штукомъ* (??), находитъ, что эти вещи „не въ силахъ разогнать томительной скуки“.

Дальше, впрочемъ, идетъ еще лучше. „Освальдъ Ахенбахъ,—находитъ проницательный критикъ,—былъ бы интересенъ, если бы не напоминалъ (и очень сильно) Семирадскаго. Впрочемъ, еще вопросъ, кто кого напоминаетъ?“ Ну что можно сказать на это?! Ахенбахъ, вдохновленный Семирадскимъ, или обратно,—это слишкомъ смѣшно! Право, нужно имѣть особый талантъ, чтобы выдумывать такія забавныя небылицы. Марлиттъ, молъ, была бы интересна, если бы не напоминала (и очень сильно) Саліаса, или что-нибудь въ этомъ родѣ.

Но чѣмъ дальше, тѣмъ все лучше и лучше. „Оригинально задумана, продолжаегъ г. Сторонній, — картина Пахера (?) „Прощальныя мысли". Послѣдніе кровавые лучи потухающей зари. *По рельсамъ* мчится *курьерскій* поѣздъ, оставляя за собою разорванные клубы дыма. Изъ окна вагона глядитъ молодой пассажиръ, и для него они представляются живыми существами. Тутъ и мужскіе, и женскіе, и даже *собачьи призраки*... Картина эта представляется мнѣ весьма *характерной для всего нѣмецкаго художественнаго творчества (!)*... Наблюдательность, *воспоминаніе*(!) и вдумчивость—вотъ три столпа, на которыхъ оно (это творчество) зиждется...Менцель, Кнаусъ,Вотье, *даже половина сотрудниковъ журнала „Fliegende Blätter"* (!!)—все это *далеко оставляетъ за собою* художниковъ другихъ націй по знанію человѣческой физіономіи" (т. е. Бастіенъ Лепажа, Бонна, Миллэза, Уистлера, Стевенса, Израэльса, наконецъ, Форэна, Ибельса, Стейнлена и др).

„*Общечеловѣческія* понятія, какъ „Грѣхъ", „Легенда", „Драма", „Лѣсная тишина" (вспомните „Дѣвицу на единорогѣ" Беклина), никому не удаются такъ полно, какъ нѣмцамъ. Но, въ сущности, *живопись-ли это?*.. Сами нѣмцы уже давно сознаютъ, конечно, инстинктивно, *свою живописную несостоятельность* (!!) На это указываетъ главнымъ образомъ тотъ фактъ, что въ Германіи болѣе, чѣмъ гдѣ-нибудь въ другихъ странахъ, развито *однотонное* (?) трактованіе сюжетовъ. *Карстенсъ, Генелли, Саша Шнейдеръ* и много другихъ весьма извѣстныхъ художниковъ, кажется, никогда не брались за краски... Это—своеобразная и, нѣтъ спора весьма цѣнная беллетристика, мораль, исторія, философія, но только не живопись. Не будетъ большимъ преувеличеніемъ, если мы скажемъ, что фототипій, литографій и офортовъ *совершенно достаточно для полнаго знакомства съ* *современнымъ*(!!!) нѣмецкимъ искусствомъ".

Нелѣпость иногда такъ очевидна, что даже затрудняешься возражать на нее. Карстенсъ (1754—1798 г.), Генелли (1800—1868 г.) и декадентствующая бездарность Саша Шнейдеръ приводятся какъ *представители современнаго* нѣмецкаго искусства, т. е., въ примѣненіи къ русской живописи, г. Сторонній долженъ дѣлать заключенія *о современномъ* русскомъ искусствѣ по произведеніямъ Лосенки, Бруни и какого-нибудь декадентствующаго пошляка.

Да и помимо того, какими путями „поѣздъ съ собачьими призраками" можетъ характеризовать все нѣмецкое творчество? Какимъ образомъ „нѣмецъ есть чистѣйшей воды созерцатель" и творчество его зиждется на „воспоминаніи", когда наиболѣе выдающимися нѣмецкими художниками, по словамъ того-же Сторонняго, являются Менцель, Кнаусъ и Вотье, ярые реалисты, *фотографирующіе натуру?* Въ Россіи такими „созерцателями", работающими не „съ натуры", а „по воспоминанію", будутъ въ подобномъ случаѣ Рѣпинъ и Вл. Маковскій!

Наконецъ, что за дикая выдумка относительно „*однотоннаго трактованія сюжетовъ* въ современной Германіи"? Гдѣ это г. Сторонній ухитрился вычитать, будто-бы многіе „весьма извѣстные нѣмецкіе художники никогда не брались за краски" (тутъ прямо виденъ непонятый и недочитанный до конца Мутеръ).

Во главѣ современнаго нѣмецкаго искусства мы видимъ такихъ первоклассныхъ *мастеровъ живописи,* какъ Ленбахъ — по краскамъ истый Венеціанецъ, пропитанный Тиціаномъ и Тинторетто; Беклинъ, величайшій въ мірѣ поэтъ красокъ, — чего стоитъ одно его изумрудное море въ „Im Spiele der Wellen", или пейзажи въ „Heiliger Hein" и „Gefielde der Seligen"; Штукъ, съ его, по краскамъ потрясающими, „Голгоѳой" и „Войной"; Менцель— творецъ „Коронаціи" и „Flötenkonzert"; Лейбль — нѣжно-бархатный въ портретѣ; наконецъ, стоящіе во главѣ новаго движенія— очаровательный по красочнымъ гармоніямъ

Дилль и вѣчно суетливый искатель солнечныхъ эффектовъ—Либерманъ. Вотъ представители современной нѣмецкой живописи, и заявлять, что для „полнаго знакомства“ съ ними достаточно фототипій и литографій—это то-же, что говорить, что для полнаго знакомства съ „Фаустомъ“ Гете достаточно иллюстрацій Каульбаха или музыки Гуно...

Нельзя же помѣщать такіе отчеты въ большой газетѣ; вѣдь всему есть мѣра!

„Новое Время“ никакъ не можетъ отыскать себѣ порядочнаго художественнаго критика. Если во главѣ газеты стоятъ люди, въ этихъ вопросахъ не компетентные, тѣмъ болѣе они должны найти лицо, которому они могли-бы довѣрить этотъ отдѣлъ не рискуя, что имъ поднесутъ статейку вродѣ только-что разобранной. Пусть даже газета не ищетъ передовитости, она все же обязана имѣть сотрудниковъ по крайней мѣрѣ грамотныхъ и обладающихъ самыми элементарными свѣдѣніями по своей спеціальности. Это замѣчаніе мое тѣмъ болѣе безкорыстно, что г. Сторонній является якобы приверженцемъ новаго направленія, но въ своей услужливости онъ положительно опаснѣе врага. Мой искренній совѣтъ ему—перейти на какую-нибудь другую отрасль, гдѣ не требуется особыхъ знаній и гдѣ нельзя такъ явно попадаться въ просакъ. Если же ему мой совѣтъ не по сердцу, то пусть, по крайней мѣрѣ, раньше чѣмъ писать, онъ съѣздитъ... ну, хотя-бы въ Парижъ,—благо нынче существуютъ компаніи „удешевленныхъ поѣздокъ“, которыя гуртомъ возятъ на выставку, при недорогой платѣ за провозъ, комнату и главное... за гидовъ!

Сергѣй Дягилевъ.

Наши выставки.

Первой открылась выставка въ Академіи Художествъ. Много говорили о безмѣрной строгости жюри ея. Однако согласиться съ этими толками невозможно, особенно послѣ того, какъ посмотришь „Salon des refusés“ на Малой Морской, въ которомъ пріютились всѣ несчастныя, но и недаровитыя жертвы этой инквизиціи. Мы находимъ, что Академическая выставка могла-бы быть и еще сильно пообчищена. Въ частности, очень сѣтовали на жюри за браковку картинокъ мюнхенскаго поляка Розена. Мы вполнѣ понимаемъ, что этотъ ловкачъ-баталистъ долженъ имѣть многочисленныхъ поклонниковъ среди „тонкихъ“ цѣнителей живописи, требующихъ отъ картинъ лощеной поверхности, опрятныхъ красокъ и порядочности рисунка, но обижаться на молодыхъ художниковъ, которые, будучи выставочными судьями, нашли, что всѣ такія качества—скорѣе недостатки, и безнадежные, мы не можемъ.

Во всякомъ случаѣ, благодаря дружному старанію этихъ молодыхъ художниковъ, послѣдовательности въ выборѣ ими картинъ, и главнымъ образомъ, благодаря ихъ собственному участію Академическая выставка на сей разъ вовсе не носила академическаго характера, что, разумѣется, служило ей только въ пользу.

Среди этихъ молодыхъ талантовъ на первомъ мѣстѣ стоитъ г. Рущицъ, человѣкъ съ художественнымъ темпераментомъ, принимающійся всегда за свѣжія и поэтичныя задачи. Особенно хорошъ былъ его этюдъ яснаго весенняго дня гдѣ-то въ Литвѣ, со старинной, деревянной церковью, а также большая картина „Баллада“, крайне романтическая по заданію. По слякоти и лужамъ почтовой дороги, въ страшное ненастье, мчится карета, вѣтеръ рветъ и

гнетъ деревья, а по небу несутся въ грандіозномъ смятеніи фантастичныя тучи. Эта картина обладала однимъ недостаткомъ, если только это можно назвать недостаткомъ: она слишкомъ напоминала нѣкоторыя произведенія новой мюнхенской школы, вызванныя, въ свою очередь, культомъ великаго Беклина.

Если г. Рущицъ—пылкій и романтическій темпераментъ, то г. Пурвитъ скорѣе является склоннымъ къ элегіи или къ тихой сосредоточенной лирикѣ, чаще же всего просто и любовно всматривающимся въ незатѣйливыя, но полныя скрытой прелести красоты своего края. Ему особенно удаются эффекты весны, когда все, и атмосфера, и земля, и растенія какъ-бы растворены въ мягкой, свѣтлой, солнечной теплотѣ, когда все почти сливается въ одинъ бѣлокурый, нѣжный аккордъ. Очень поэтична была его сѣрая, свѣтлая, лунная ночь, съ громоздящимися надъ постройками облаками. Съ удовольствіемъ можно отмѣтить, что зависимость его отъ Левитановскаго искусства все уменьшается,—говорю: съ удовольствіемъ, потому что дороже всего въ художникѣ талантливомъ—а г. Пурвитъ представляется намъ художникомъ въ высшей степени талантливымъ—его самостоятельность.

Къ сожалѣнію, и г. Пурвитъ еще не вполнѣ свободенъ отъ постороннихъ вліяній, и на немъ до нѣкоторой степени сказывается увлеченіе современной, нѣсколько дешевой, мюнхенской школой или, скорѣе, даже той группой пейзажистовъ, которая извѣстна подъ названіемъ „Worpswede“.

Третій въ той-же группѣ молодыхъ художниковъ, ищущихъ въ пейзажной живописи выраженія въ равной степени и красочной прелести природы, и, главнымъ образомъ, того настроенія, которое природа въ нихъ вызываетъ,—это г. Вальтеръ. Онъ также не совсѣмъ чуждъ иноземныхъ вліяній: на него какъ-будто произвелъ слишкомъ сильное впечатлѣніе французскій художникъ Латушъ и нѣкоторые шотландцы и нѣмцы; однако, и онъ представляется намъ, какъ задушевный человѣкъ и внимательный художникъ, улавливающій нѣжные и драгоцѣнные оттѣнки какъ своего собственнаго чувства, такъ и тѣхъ красочныхъ и свѣтовыхъ отношеній, которыя онъ изучалъ въ природѣ.

Менѣе сильны и самостоятельны нѣсколько другихъ художниковъ аналогичнаго направленія, каковы: Зарубинъ, Столица и Богатыревъ, но и въ нихъ симпатична нѣжная любовь къ природѣ. Еще одно, впрочемъ, не хорошо во всѣхъ перечисленныхъ художникахъ,—это ихъ слишкомъ „быстрая“ работа, недостаточное проникновеніе каждымъ отдѣльнымъ мотивомъ, словомъ — нѣсколько этюдный характеръ творчества. То, что является драгоцѣннѣйшимъ качествомъ въ геніальныхъ исканіяхъ Монэ и Сислей, не можетъ считаться таковымъ у художниковъ, далеко не обладающихъ той совершенно исключительной остротой взгляда и необычайной способностью схватывать самые неуловимые оттѣнки красокъ, которыя являются драгоцѣннѣйшимъ качествомъ названныхъ двухъ французскихъ мастеровъ.

Въ сторонѣ, какъ всегда, стоятъ работы г. Ціонглинскаго, и хотя многіе смущаются чрезмѣрной разнузданностью его рисунка, хотя его портретъ дамы въ зеленомъ бархатѣ, дѣйствительно, вовсе неудаченъ, однако, все же многое среди того, что онъ выставилъ, и даже странный портретъ дамы у окна, обладаетъ той воздушностью, той красочной тонкостью, которой г. Ціонглинскій добивается съ неослабной энергіей въ своемъ многолѣтнемъ и все такомъ-же страстномъ преслѣдованіи тайнъ колорита.

Среди скульпторовъ единственный, представляющій истинно-художественный интересъ, опять-таки г. Оберъ. Отлична его группа

овчарки, борющейся съ волкомъ, а также маіоликовое блюдо съ очень жизненной группой отвратительнаго, сладострастнаго сатира, заигрывающаго съ веселой нимфой. Когда же настанетъ время, когда оцѣнятъ этого интереснаго художника по достоинству, когда же дадутъ ему сдѣлать нѣчто монументальное, достойное его рѣдкаго дарованія? Недуренъ также этюдъ кузнеца, работы г-жи С... зато остальное...

Разумѣется, и то уже замѣчательно, что можно найти нынче на Академической выставкѣ нѣсколько художниковъ, работы которыхъ производятъ пріятное впечатлѣніе, но на этомъ и кончается отрадная сторона дѣла: все остальное такъ-же печально, какъ и въ былые года, начиная со стекляшекъ яко-бы въ русскомъ стилѣ, г-жи Бемъ, кончая жидкими яко-бы русскими пейзажами г. Крыжицкаго. Впрочемъ, къ чему останавливаться на этомъ? Часть публики все это очень любитъ, и эту часть публики ничѣмъ не исправить, никакъ не наставить на путь истинный; съ другой стороны, и сами эти художники, очень увѣренные въ себѣ и довольные собой, благодаря такому отношенію къ нимъ публики, не станутъ слушать добрыхъ совѣтовъ. Да еще вопросъ, вышелъ-ли бы прокъ, если-бы и послушали, такъ какъ истинныхъ талантовъ мы среди нихъ что-то не замѣчаемъ.

Также не замѣчаемъ мы присутствія истинныхъ, или какихъ-либо талантовъ среди той группы художниковъ, которые выставляютъ въ Академіи Наукъ. Боже! что это за выставка! Какой наборъ лавочнаго производства и какое отсутствіе, даже прямо странное, какого-либо искусства! Все тѣ-же римлянки, все тѣ-же кардиналы и шелковыя дамы, все тѣ-же головки, тѣ-же боярышни, тѣ-же суконные пейзажи и нелѣпо таращіе глаза портреты. Впрочемъ, мы несправедливы, когда говоримъ, что нѣтъ искусства на этой выставкѣ: мы совершенно забыли о двухъ очаровательныхъ старинныхъ рамочкахъ на картинахъ К. Маковскаго, которыя, разумѣется, стòятъ больше всей остальной выставки вмѣстѣ взятой, не исключая и тѣхъ двухъ шедевровъ нашего художественнаго кондитера, которые онѣ окружаютъ.

Третья выставка—Передвижная. Было время, когда Передвижная играла у насъ ту-же роль, какъ Salon du Champ de Mars въ Парижѣ, или въ наше время выставка „Secession" въ Мюнхенѣ. Времена и роли измѣнились. Передвижная мало по малу старѣетъ и превращается въ брюзгливую хранительницу ветхозавѣтныхъ преданій, по милости того, что ея заправилы слишкомъ твердо увѣровали, что они только и представляютъ истинное искусство. Это въ порядкѣ вещей, но это грустно. Впрочемъ, покамѣстъ она еще держится, лишь благодаря нѣсколькимъ молодымъ художникамъ, которые какъ-то случайно, некстати, вѣроятно, даже къ огорченію тѣхъ самыхъ заправилъ, попали въ ея составъ. Эти силы, думается намъ, не должны себя хорошо чувствовать среди Вл. Маковскихъ и Киселевыхъ. Намъ, по крайней мѣрѣ, прямо тяжело видѣть ихъ художественныя творенія рядомъ со всякимъ шаблоннымъ вздоромъ, и, вѣроятно, недалеко то время, когда они и вовсе покинутъ своихъ совершенно чуждыхъ для нихъ товарищей и сплотятся въ нѣчто иное, болѣе цѣльное, свѣжее и яркое. Признакъ близости такого дня виденъ, и уже двое изъ нихъ, Сѣровъ и Досѣкинъ, окончательно порвали съ Товариществомъ. Досѣкинъ въ послѣдній разъ поставилъ свои произведенія на эту выставку, а Сѣровъ не представилъ ни единой картины, и, разумѣется, одно это отсутствіе нашего прекраснѣйшаго мастера должно сильно подрывать интересъ выставки.

Среди произведеній другихъ молодыхъ талантовъ главнаго вниманія заслуживаетъ картина Нестерова. Г. Нестеровъ былъ до сихъ

поръ извѣстенъ или какъ alter ego Васнецова, или какъ создатель очаровательнаго, полнаго тихой поэзіи и глубокаго лирическаго чувства, цикла картинъ изъ жизни Св. Сергія Радонежскаго. Намъ кажется, что въ выставленной нынче картинѣ онъ пошелъ новымъ путемъ, и этотъ первый шагъ чрезвычайно интересенъ. Картина изображаетъ Голгоѳу. Въ тѣсной рамѣ заключена раздирающая драма. На низкомъ крестѣ—распятый Спаситель. У подножья—двѣ трагическія фигуры, задрапированныя въ тяжелыя одежды. Небо заволокли страшныя темныя тучи, и въ глубинѣ картины, на узкомъ фонѣ догорающей зари, вырѣзается мрачный силуэтъ Іерусалима. Сильный и драматическій аккордъ звучитъ изъ этой картины. Г. Нестеровъ видимо возмужалъ и намѣренъ теперь взяться за болѣе глубокія и трагическія темы. Намъ кажется по этому первому опыту, что онъ смѣло долженъ идти къ этой новой цѣли, но въ такомъ случаѣ ему болѣе, чѣмъ когда-либо, слѣдовало-бы избѣгать того шикарнаго росчерка въ рисункѣ, который некстати встрѣчается въ его прочувствованныхъ поэтичныхъ вещахъ. Къ чему также все еще Васнецовскіе пріемы: подчеркнутая архаичность позъ и чрезмѣрно большіе глаза. Въ чисто красочномъ отношеніи его новое произведеніе, выдержанное въ ровномъ, грустномъ сѣромъ тонѣ, среди котораго такъ красиво выдѣляется пунцовая драпировка одной изъ фигуръ, должно быть признано, чуть-ли не лучшимъ произведеніемъ г. Нестерова.

Большой и вполнѣ художественный интересъ представляютъ реставраціи древней Москвы Аполлинарія Васнецова. Мы съ радостью привѣтствуемъ пріобрѣтеніе двухъ изъ нихъ Третьяковской галлереей и третьей Музеемъ Императора Александра III; за эти покупки можно простить обоимъ музеямъ тотъ длинный рядъ ошибокъ, который лежитъ на ихъ душѣ, особенно на душѣ второго. Такія реставраціи при ихъ полной точности могли-бы быть верхомъ скуки, если бы онѣ были сдѣланы педантомъ-архитекторомъ, но г. Апол. Васнецовъ обладаетъ тѣмъ-же драгоцѣннымъ даромъ прозрѣнія старины, какъ и братъ его и особенно Суриковъ, и изъ подъ его кисти вещи эти вышли полными интереса и поэзіи. Кажется, какъ будто авторъ жилъ среди этихъ домишекъ, какъ будто шагалъ по этимъ бревенчатымъ улицамъ, заходилъ въ эти курьезные дворы, покупалъ у этихъ любопытныхъ торговцевъ, видѣлъ сырую и мрачную оттепель на берегу Москвырѣки, любовался утренней зарей, стоя у Водяныхъ воротъ. И глядя на эти вещи, можно только пожалѣть, что исчезла безслѣдно вся эта сказка, весь этотъ своеобразный, единственный міръ, со всѣми своими причудами, со всей своей самобытной, изумительной красотой. Поэтому-то мы должны быть особенно благодарны художнику за то, что ему удалось по крайней мѣрѣ въ картинахъ и съ полной убѣдительностью воскресить все то, что такъ безконечно дорого для насъ.

Г. Левитанъ представленъ менѣе обильно, чѣмъ въ былые годы, но немногочисленные его пейзажи являются, на ряду съ картинами Нестерова и Васнецова, прекрасными страницами русской поэзіи, отражающими, несмотря на ихъ полную незатѣйливость и крайнюю простоту фактуры, съ совершенной и внѣшней, и внутренней правдивостью тѣ моменты въ природѣ, когда въ ясный лѣтній вечеръ все уже въ тѣни и лишь далекій лѣсъ на пригоркѣ догораетъ въ багряныхъ лучахъ заходящаго солнца, или когда надъ меланхоличной рощицей, надъ тощимъ садомъ, окруженнымъ плетнемъ и сырой лужайкой, грустно восходитъ по сѣро-лиловому небу блѣдный мѣсяцъ.

Г. Жуковскій съ успѣхомъ идетъ по стопамъ своего учителя. Ему далеко до классической сочности письма и до силы красокъ

Левитана, но его поэтично, нѣсколько сантиментально задуманные мотивы русской природы все-же принадлежатъ къ хорошему и симпатичному искусству. Слѣдуетъ отмѣтить также одинъ зимній этюдикъ г. Первухина свѣжій, снѣжный пейзажъ г. Полѣнова, а также славный зимній этюдъ Сапунова.

Если мы назовемъ еще недурной этюдъ г. Архипова и милую вещь г. Бакшеева, изображающую поэтичный моментъ, когда ранней весной, въ тихій солнечный день, бабы убираютъ къ пріѣзду господъ барскій садъ, то это будетъ все, что достойно вниманія на выставкѣ. Недурно задуманы вовсе не банальныя сцены изъ Средней Азіи г. Свѣтославскаго, но, къ сожалѣнію, отъ задачи до исполненія далеко.

Портреты г. Рѣпина, кромѣ довольно „Кнаусовскаго", но все-же дѣйствительно удачнаго портрета г. Ге, настолько незначительны, что о нихъ лучше не говорить.

Впрочемъ, мы на сей разъ совсѣмъ неправы, если скажемъ, что больше ничего на выставкѣ замѣчательнаго нѣтъ. Замѣчательна, и даже очень, чрезвычайно и необычайно замѣчательна тузовая картинка Вл. Маковскаго, одна изъ непозволительныхъ картинокъ этого фальшиваго *далекаго отъ жизни* живописца, замѣчательна уже по своему названію, а также и потому, что она, въ поученіе потомства о нашемъ безвкусіи, будетъ висѣть въ Національномъ музеѣ. Но еще болѣе замѣчательны громадныя увеличенія картинокъ изъ модныхъ (не французскихъ) журналовъ г. Богданова-Бѣльскаго, будто-бы долженствующія изображать чьи-то портреты. Мы никогда не повѣримъ, чтобъ эти ремесленныя съемки съ восковыхъ фигуръ дѣйствительно были списаны съ живыхъ людей. Впрочемъ, къ нашему безконечному изумленію, все это жалкое и ничтожное имѣетъ въ мондѣ успѣхъ. Тріумфъ Богданова-Бѣльскаго, лишній разъ доказываетъ, что никакого понятія въ нашемъ обществѣ объ искусствѣ нѣтъ.

А. Николаевъ.

Книги.

А. С. Пушкинъ и Ѳ. И. Тютчевъ. Профессора Н. Ѳ. Сумцова. Харьковъ. 1900. Ц. 30 к.

Эта брошюра, съ заманчивымъ заглавіемъ, —типичная профессорская работа. Здѣсь много библіографическихъ свѣдѣній; приведены разныя параллели между текстомъ Пушкина и Тютчева, когда они писали на одну и ту-же тему,—ну напримѣръ, о ночи или о воспоминаніяхъ; упоминаются, наконецъ, изображенія смерти въ Британскомъ музеѣ и на Campo Santo въ Пизѣ. Только одного нѣтъ: хоть какого-нибудь истиннаго ощущенія поэзіи и въ частности—поэзіи Тютчева. Великій лирикъ для проф. Сумцова все еще одинъ изъ представителей „Пушкинской плеяды", не то ученикъ, не то второстепенный спутникъ ея вождя. Осыпая казенными похвалами, въ сущности, столь-же чуждаго ему Пушкина, профессоръ къ Тютчеву относится довольно строго и на стр. 9 даже попрекаетъ его „декадентствомъ" (!). Все это было бы смѣшно, когда бы не было такъ скучно: вѣдь, несмотря на весь ученый багажъ, собственная психологія строгаго судьи очень и очень примитивна. Разбирая, напримѣръ, стихотвореніе Тютчева „Когда дряхлѣющія силы...", онъ упрекаетъ поэта въ старческомъ малодушіи, утверждая, что и въ старости можно и должно сохранять юношескую бодрость, и что есть старики, умѣющіе беречь „хорошія старыя убѣжденія" и „быстро оріентироваться и въ хорошемъ новомъ". Точь-въ-точь то-же писалъ нѣкогда и юноша Писаревъ. Писареву было тогда двадцать съ небольшимъ лѣтъ, онъ ничего не

зналъ о жизни, но харьковскій профессоръ, вѣрно, другого возраста и онъ знаетъ „лекиѳы IV вѣка“, греческія вазы и фрески Орканьи. Большой успѣхъ въ „эрудиціи“ и странная неподвижность психики — явленіе нерѣдкое и „вызывающее на размышленіе“.

П. Перцовъ.

Вышелъ въ свѣтъ VII выпускъ „Исторіи русскаго искусства“ г. Новицкаго. Мы уже имѣли случай говорить объ этомъ, во всякомъ случаѣ почтенномъ, хотя и мало самостоятельномъ трудѣ, и возвратимся къ нему, когда вся книга будетъ лежать передъ нами. Теперь же укажемъ на нѣкоторые промахи, вкравшіеся въ выборъ иллюстрацій двухъ послѣднихъ выпусковъ, промахи, впрочемъ, весьма понятные со стороны г. Новицкаго, съ недостаточной критикой относящагося къ своему дѣлу и, повидимому, не отдающаго себѣ отчета въ главныхъ теченіяхъ исторіи русскаго художества. Такъ, напримѣръ, въ седьмомъ выпускѣ помѣщенъ снимокъ съ портрета Петра I, гравированнаго Андрузскимъ съ *мнимаго* оригинала Матвѣева. Какъ иллюстрація къ творчеству этого художника, такой снимокъ совершенно негоденъ. Помѣщены два, невозможныхъ по убожеству, рисунка церквей, будто-бы построенныхъ Матарнови и Земцовымъ, когда въ Эрмитажѣ сохраняются отличные и очень сложные архитектурные проекты перваго, а хорошія Земцовскія постройки ничего не стоило-бы сфотографировать съ натуры. Снимки съ сухихъ чертежей Зимняго дворца, Смольнаго и Инженернаго замка вовсе не передаютъ сказочную прелесть первыхъ двухъ и романтическую грандіозность послѣдняго. Изъ работъ Левицкаго приложенъ всего одинъ портретъ, и тотъ съ литографіи; Боровиковскаго также всего одинъ портретъ (собственный), съ офорта, за то дано неизбѣжное, слащавое „Благовѣщеніе“, которое, видно, все еще находитъ себѣ больше поклонниковъ, нежели изумительные портреты того-же мастера. Для Левицкаго всего одна иллюстрація, за то схоласты, которыхъ вообще нечего было помѣщать, Угрюмовъ, Егоровъ, Шебуевъ представлены каждый въ двухъ и даже въ трехъ образцахъ. Любопытенъ при этомъ плагіатъ, совершенный нашимъ отечественнымъ Рафаэлемъ—Шебуевымъ, съ римскаго Рафаэля, изъ его Преображенія. Далѣе дана цѣлая масса скучнѣйшихъ болонскихъ композицій Брюллова и ни одного портрета (кромѣ собственнаго), ни одного жанра (или это еще впереди?).. Отъ помѣщенія Басина и Маркова (перваго даже съ портретомъ), Зауервейда и Коцебу, Гуна, „Русалокъ“ Маковскаго и „Христа среди учителей“ Полѣнова слѣдовало-бы вообще воздержаться. Нельзя однако не похвалить этого изданія за тщательность и даже нѣкоторую нарядность.

Б. Веньяминовъ.

О Пушкинскихъ сборникахъ.

Становится тяжело, когда читаешь, что пишутъ о писателѣ, котораго любишь той любовью, въ которой уже нѣтъ мѣста непониманію. Въ каждой строчкѣ, которую пишутъ теперь о Пушкинѣ, слышится полное отсутствіе любви... впрочемъ, вѣрнѣе, и въ одной строчкѣ ничего не слышится. Если-бы слышалось хотя бы непониманіе, какъ слышалось когда-то раньше. Тогда не было равнодушія, а теперь всѣ равнодушны...

Но есть и обратная сторона. Когда вспомнишь, что глубокое равнодушіе сопровождало поэта на пройденномъ имъ поприщѣ и даже послѣ смерти, что онъ страдалъ—какъ эхо, не

имѣя отклика, каждый разъ спрашиваешь себя: что же было бы, еслибъ слава окружила писателя? Не буду подробно говорить, но хочу спросить объ одномъ: прейдетъ-ли когда-нибудь толпа, публика?.. И кажется, что дѣло писателя есть подвигъ, что равнодушіе не можетъ и не должно смущать его, какъ не болѣзненное, а естественное, прямое условіе его призванія. Писатель есть само сознанье народное, его богоносецъ. Голосъ народа, а не толпы. Онъ отвѣчаетъ и служитъ народу, а не толпѣ. Это значитъ — онъ не отвѣчаетъ на временныя, теперешнія нужды, не приноситъ прямой, близкой пользы, но служитъ общей пользѣ міра, той, которая въ разумѣ вселенской Души, Души, опредѣляемой всѣмъ, что мы знаемъ и видимъ лучшаго и чистѣйшаго въ мірѣ и въ себѣ слышимъ. Эта вселенская душа живетъ и дышетъ во всемъ, что есть „отъ міра", въ камнѣ неподвижно и неживо, въ растеніи — подвижнѣе, живѣе, въ человѣкѣ—напряженнѣе всего. Такъ восходя по ступенямъ, она въ лучшихъ людяхъ прозябаетъ еще напряженнѣе, пламенно и ярко. Если жизнь человѣческая складывается изъ созерцанія и дѣятельности, то у писателя вѣдѣніе сердца, природы—есть созерцаніе, а творчество—дѣятельность. Онъ созерцаетъ то-же,—но яснѣе, глубже, шире, такъ-же, — но съ большимъ одушевленіемъ, дѣйствуетъ по образу и подобію Бога. Пока люди не будутъ говорить о мірѣ, какъ о Божьемъ, или, какъ о большомъ и священномъ дѣлѣ, до тѣхъ поръ они будутъ заблуждаться, не понимать ничего, что поняли-бы...

Когда говорятъ о Богѣ, никогда не говорятъ о литературѣ, и когда говорятъ о литературѣ, не говорятъ о Богѣ. Такъ мы живемъ во всемъ. Поэтому — разъединились всѣ, и что связываетъ всѣхъ, понять становится все труднѣе. Раньше связывала любовь къ отечеству. Теперь — не любятъ своего отечества, по крайней мѣрѣ въ Россіи. Въ этомъ только еще не сознались, но чувства уже нѣтъ. Связь, издавна скрѣплявшая сердца людскія въ союзъ, порвалась, а новой не родилось. Между тѣмъ и не думаютъ, что безъ этого жить нельзя, что распадается и осуждено на разложеніе то, въ чемъ нѣтъ живой связи. Если-бы стали говорить, что люди молятся золотому тельцу, это было бы несправедливо: люди становятся равнодушны и къ благосостоянію. Недавно еще желали скрѣпить распадающіеся въ сознаніи міровые элементы любовью къ красотѣ, тоже давнишней связью, еще эллинской, но толпа или осталась равнодушной, или не удовлетворилась красотой. И дѣйствительно, красота — лишь одна сторона предмета, нерѣдко наружная.

Въ шестидесятые года люди жили любовью къ самостоятельной жизни, стремленіемъ улучшать бытъ, кормить голодныхъ, одѣвать неодѣтыхъ. Это была сторона жизни, нужная, потребная, но никто не повѣрилъ, что все дѣло въ томъ, чтобы быть самостоятельнымъ, улучшать бытъ, кормить и одѣвать. И связь не была связью корней, т. е. не изъ любви и жажды Бога, а во имя справедливости. Сильное сердце любитъ властвовать, слабое—подчиняться. Такъ бились сердца и въ 60-ые годы, только тогда считали стыднымъ подчиняться. Справедливость, самостоятельность, насыщеніе...

Когда въ шестидесятые года отрицали Пушкина, то становилось понятно, почему его отрицаютъ: пища была дороже бога. Когда въ 40-хъ годахъ его оцѣнили, было понятно, потому что тогда люди любили поэзію. Теперь же не только чествованіе, но всякое отношеніе къ Пушкину непонятно и удивительно. Та толпа, которая рукоплескала и гуляла вокругъ памятника,—та-же толпа, что говорила рѣчи и приглашала гулять. Всякій, искренно признавшись, не скажетъ, что онъ любитъ Пушкина, потому что вообще теперь

не любятъ поэзіи, или давно полюбили вмѣсто поэзіи другое, нѣсколько похожее на нее. Есть много доказательствъ того, что теперешніе люди разлюбили поэзію или отвыкли отъ нея, но едва-ли доказательства этого нужны. Большимъ равнодушіемъ къ поэзіи отмѣчено все, что стали въ послѣднее время писать о Пушкинѣ. Становится тяжело...

Владимiръ Г.

Катальная гора въ Ораніенбаумѣ.

Павильонъ Катальной горы въ Ораніенбаумѣ, начатый постройкой еще при Елизаветѣ въ концѣ 50-хъ годовъ, былъ оконченъ въ 1762 г. Въ наше время самой горы больше нѣтъ; деревянный скатъ, шедшій со второго этажа на югъ, равно какъ и длинныя колоннады съ башеньками по обѣимъ сторонамъ его и *дромоса* были уничтожены за ветхостью, лѣтъ 20 тому назадъ. Мнѣніе, что павильонъ построенъ Растрелли, должно быть признано неосновательнымъ, такъ какъ ничто въ немъ не напоминаетъ характерную и знакомую всѣмъ манеру этого архитектора. Извѣстно, съ другой стороны, что какъ разъ въ эти самые годы въ Ораніенбаумѣ былъ занятъ разными сооруженіями итальянскій архитекторъ Ринальди, и если сравнить, особенно внутреннія, помѣщенія павильона, а также почти одновременно съ нимъ построенный Китайскій дворецъ, съ достовѣрными произведеніями *) этого художника, то придется безъ колебанія приписать и эти двѣ постройки тому-же Ринальди. Характеръ орнаментаціи внутри, легкій и граціозный, не имѣетъ ничего общаго съ тяжеловѣснымъ и вычурнымъ, такъ-сказать нѣмецкимъ стилемъ графа Растрелли.

Въ павильонѣ Катальной горы очаровательна непринужденная игра формъ, занятная и остроумная, сразу незамѣтная, тонкая роскошь поздне-итальянскаго характера, какъ-то странно пестраго несмотря на свои палевыя краски. Въ лучшихъ созданіяхъ Растрелли—въ залахъ Царскосельскаго и Петровскаго дворцовъ—мы видимъ, наоборотъ, блескъ почти навязчивый, ослѣпительный; а громоздкій, густой, очень выпуклый орнаментъ раззолоченъ сплошь, совершенно въ духѣ какого-нибудь Бруксаля или Вюрцбурга.

Снаружи павильонъ представляетъ круглый корпусъ въ два этажа (кромѣ подвала), кончающійся конической, „китайской" формы вышкой, къ которому съ трехъ сторонъ прилегаютъ двухъ-этажные выступы съ плоской крышей. Вокругъ перваго этажа тянется легкая колоннада, поверхъ которой расположенъ вокругъ главнаго этажа балконъ-терасса. Съ этого-то балкона и спускалась гора. Къ колоннадѣ ведетъ съ площади парка наружная лѣстница, красиво расположенная полукругомъ и двумя всходами. Въ первомъ этажѣ помѣщается передняя, отдѣланная довольно строго и величественно „à la romaine", съ трофеями и эмблемами, все же остальное помѣщеніе внизу отдано подъ квартиру сторожа и складъ всякой всячины. Что представляло это помѣщеніе собой въ XVIII вѣкѣ—судить теперь трудно, такъ какъ слѣдовъ отдѣлки того времени не осталось. Слѣва отъ входа находится лѣстница, съ очень красивыми перилами рококо, расположенная въ одномъ изъ квадратныхъ выступовъ; она ведетъ на верхъ, во второй, главный этажъ, гдѣ и находятся 3 парадныя комнаты: одно большое круглое зало посреди и два четырехугольныхъ кабинета по бокамъ. Большое зало несомнѣнно наиудачнѣйшая часть всей постройки. Стѣны украшены ара-

---

*) Въ особенности съ парадными комнатами Мраморнаго и Гатчинскаго дворцовъ.

бесками, писанными прямо на известкѣ и расположенными на шести панно. Вверху каждаго панно висятъ всевозможные аттрибуты, большей частью охотничьи; внизу—гибкіе и раскидистые разводы, гирлянды цвѣтовъ и вѣночки. Надъ каждой дверью вставлено въ изящно-простой позолоченный вѣнокъ по одной овальной картинѣ превосходнаго, но до сихъ поръ мало извѣстнаго итальянскаго художника — Торелли (вѣроятно, и панно, и плафоны писаны имъ), изображающія Амфитриту, Нептуна и Наяду. Это зало сплошь расписано, вѣроятно, рукой одного мастера—все того-же Торелли (только кое-гдѣ встрѣчается совершенно вдавленный, почти плоскій скульптурный орнаментъ, деликатно позолоченный), такъ что не только плафонъ и стѣны, но и створки дверей покрыты живописью. На этихъ створкахъ встрѣчается изображеніе полумѣсяца, и такъ как этотъ мотивъ особенно часто попадается также и въ орнаментаціи Китайскаго дворца, то интересно было-бы знать, что имѣлъ въ виду художникъ, помѣщая здѣсь этотъ символъ Діаны? Въ кабинетѣ слѣва, совершенно бѣломъ, отдѣланномъ очень просто, но съ большимъ вкусомъ, ничего особеннаго нѣтъ; зато въ кабинетѣ направо вниманіе всякаго посѣтителя останавливаетъ скульптурная декорація стѣнъ и потолка, состоящая изъ мартышекъ (поддерживающихъ консоли, на которыхъ въ былое время стояли старые саксы и дельфты), птицъ, головокъ, выглядывающихъ изъ угловыхъ завитковъ и проч., а также и раскраска всей этой комнаты—пестрая, но въ то-же время блѣдная. Въ плафонѣ помѣщена фреска, изображающая амуровъ, витающихъ въ пространствѣ. Все въ этихъ трехъ комнатахъ, начиная со стѣнъ, потолковъ и каменныхъ, съ дивнымъ орнаментомъ, имитирующимъ мозаику половъ, кончая дверьми, шпингалетами на нихъ, бра па стѣнахъ, каминомъ, фонаремъ висящимъ посреди,—все полно необычайнаго даже для XVIII вѣка изящества и большой, несмотря на импровизаціонный характеръ орнамента, тщательности отдѣлки, что рѣдко можно встрѣтить въ нашихъ дворцовыхъ постройкахъ, производившихся постоянно слишкомъ наскоро. Китайскій дворецъ былъ весь снятъ въ очень точныхъ, черезчуръ только сухихъ акварeляхъ, учениками школы Штиглица; слѣдовало-бы то-же самое сдѣлать и съ этимъ замѣчательнымъ памятникомъ, но не для того, чтобы хранить затѣмъ эти снимки подъ спудомъ, а чтобъ издать ихъ и познакомить всѣхъ—и здѣсь, и за-границей—съ такимъ шедевромъ, которымъ мы вправѣ гордиться—ни чуть не менѣе, чѣмъ мюнхенцы Амаліенбургомъ, а парижане дворцомъ герцоговъ Субизъ.

Б. Веньяминовъ.

Афоризмы разумника печатнаго слова *).

„Убѣжденій — пусто!!"

Сторонній.

Что такое искусство?

„*Искусство есть* такая широкая *вещь*, которую еще никому не удалось уложить на *однѣ дроги*" („Нов. Вр." № 8641).

---

*) Приводимые нами выше афоризмы принадлежатъ перу новаго сотрудника „Новаго Времени", г. Сторонняго.

Въ написанныхъ имъ пока сравнительно немногихъ статьяхъ „разумникъ печатнаго слова", какъ онъ самъ себя именуетъ („Нов. Вр. "№ 8656), щедрой рукой разбросалъ столько блестящихъ афоризмовъ, остроумныхъ сравненій и мѣткихъ опредѣленій, что другому, менѣе даровитому публицисту хватило бы на цѣлый писательскій вѣкъ. Право,

Художественная критика.

„Что это такое? *Переда*, или *зады художества?*“ (ibid № 8675).

„*Правы* молодые художники со своими *опухлыми красками*“ (ibid. № 8656).

„Всѣмъ извѣстно, какую *важную роль играетъ въ картинѣ рама*“ (ibid. № 8656).

Реформы Академіи.

„Пусть Академія откроетъ опять всю *свою девяти-зальную систему сполна* — вотъ ея *первая* задача“ (ibid. № 8646).

„*Безыменное художество* — вотъ *первый* предметъ заботъ Академіи“ (ibid. № 8641).

Стиль и форма.

„*Стиль есть форма*“ (ibid. № 8656.)

Медицина въ искусствѣ.

„*Быть можетъ, можно будетъ* выработать свои *домашнія* средства?“ (ibid. № 8618).

Философія.

„*Если я что-нибудь понимаю*, то понимаю субъективно, самъ по себѣ и отъ себя“ (ibid. № 8656).

благоразуміе.

„Мы не беремся судить о тѣхъ произведеніяхъ, *которыхъ нельзя видѣть*“ (ibid. № 8618).

Скромность.

„Своимъ *новымъ* словомъ я вовсе не хочу *внести поправку* въ геніальное посвященіе Екатерины Великой“ (ibid. № 8623).

„*Мнѣ бы хотѣлось* устроить для огнедышащей лавы *нѣкоторое опредѣленное русло*“ (ibid. № 8656).

Попросту.

„Опустимъ слово „красота“, *подставимъ* вмѣсто него *попросту* „жизнь“ (ibid. № 8656).

Языкознаніе.

„Не хватайтесь непривычными руками за тотъ страшный *кнутъ*, который *называется латинскимъ словомъ „jus*“ (ibid. № 8641).

Живописная гастрономія.

„Положимъ, что два художника пишутъ этюдъ вечерняго неба съ облаками, похожими на кочаны красной капусты (облака вѣдь бываютъ иногда Богъ знаетъ на что похожи). Одинъ, не мудрствуя лукаво, даетъ—вечернія облака, очертаніями напоминающія капусту. Другой хочетъ прежде всего „найти себя“ въ этомъ этюдѣ. Онъ предварительно роется въ своей душѣ и, найдя тамъ поэтическое озлобленіе противъ обжоръ, большую брезгливость и ядовитую насмѣшливость, пишетъ жареную утку, обложенную кочнами красной капусты, а сбоку — отвратительную оранжевую рожу гурмана (въ природѣ этой рожѣ соотвѣтствуетъ, положимъ, кирпичный сарай). Если первый изъ художниковъ назоветъ свою картину „вечернимъ пейзажемъ“, а второй — „панно для столовой“, — *я соглашусь* (ibid. № 8656).

Логика.

„Возьмемъ могучій талантъ Васнецова и *заставимъ*, именно „*заставимъ*“, а не попросимъ, *заставимъ* его написать портретъ; впрочемъ, *и заставлять не надо*... мы уже видѣли подобные портреты“ (ibid. № 8656).

Искусство будущаго.

„Въ этомъ *быть можетъ смердящемъ*, но живомъ *нутрѣ* лежитъ тотъ краеугольный *камень*, на которомъ долженъ воздвигнуться *будущій храмъ*“ (ibid. № 8675).

начинаешь бояться за сохранность этого столь богато функціонирующаго мозга, которому при такой напряженной дѣятельности неминуемо угрожаетъ преждевременное истощеніе.

Считаемъ нужнымъ замѣтить, что всѣ приводимые нами сентенціи, максимы, парадоксы и афоризмы г-на Сторонняго — цитируются нами изъ его статей помѣщенныхъ въ „Нов. Вр.“. Курсива въ подлинникѣ нѣтъ и онъ принадлежитъ намъ.

Силэнъ.

Юридическая астрономія.

„Скоро выглянетъ *безапеляціонное солнце*“ (ibid. № 8656).

ПротестЪ противЪ закона Гейнце.

„Возьмемъ *голые* факты“ (ibid. № 8668).

Самобичеваніе.

„Удивительно, до какихъ абсурдовъ могутъ додуматься люди, желающіе мыслить съ излишней тонкостью“ (ibid. № 8656).

СилэнЪ.

Замѣтки.

▥ 31 марта состоялось торжественное открытіе Обще-германской художественной выставки, устроенной по иниціативѣ г. Собко. Разосланныя на это открытіе приглашенія заканчивались многозначительной фразой: „просятъ быть во фракахъ“. Ровно къ двумъ часамъ начали съѣзжаться почетные гости. Встрѣчали гостей трое радушныхъ устроителей выставки, во главѣ съ коммиссіонеромъ Общ. Поощр. Худ. г. Морріесомъ. Всего на открытіе прибыло пять человѣкъ: г.г. Сюзоръ, Балашовъ, Марсеру, Митусовъ и Альб. Бенуа, такъ что въ каждой залѣ было по гостю. Всѣ были во фракахъ.

▥ „Новое Время“ (15 Апр.) упомянуло о „десятилѣтнемъ“ юбилеѣ „жанриста“ Богданова-Бѣльскаго. Нельзя не похвалить редакцію за проявленную при этомъ тактичность: не рѣшившись сообщить объ этомъ „событіи“ въ своемъ художественномъ отдѣлѣ, газета занесла его въ хронику дневныхъ приключеній и несчастныхъ случаевъ.

▥ Съ легкой руки А. Ѳ. Кони, самымъ моднымъ въ прессѣ и обществѣ сталъ вопросъ о сохраненіи чистоты русскаго языка. Образцы превосходнаго стиля и безупречной точности выраженій находимъ въ разгорѣвшейся на-дняхъ полемикѣ между магистромъ романской филологіи, профессоромъ Ѳ. Батюшковымъ и редакторомъ журнала „Жизнь“, г. Ермолаевымъ.

Г. Батюшковъ, между прочимъ, пишетъ („Новости“ № 96): „А. П. Чеховъ *написалъ* мнѣ въ отвѣтъ, *что, благодаря И. Е. Рѣпина* за обѣщанный оригиналъ иллюстраціи къ *его* рисунку, *онъ приноситъ его (?) въ даръ* городу Таганрогу, откуда *онъ* (рисунокъ, Рѣпинъ, или Чеховъ?) уроженецъ. М. Горькій, также выражая признательность художнику за иллюстрацію, *прислалъ мнѣ разрѣшеніе своему переводчику по-французски, который выказывалъ* похвальную щепетильность въ *использованіи* чужой собственности“.

Г-нъ же Ермолаевъ свой отвѣтъ кончаетъ слѣдующей фразой („Новости“ № 97): „О спеціальныхъ же правахъ на эти рисунки упомянутыхъ г. Батюшковымъ *лицъ и города Таганрога* редакціи ничего не было извѣстно.“ Такъ пишутъ наши филологи!

▥ Всѣмъ извѣстно, что П. Д. Боборыкинъ спитъ и видитъ, какъ бы ему попасть въ число почетныхъ академиковъ. Мы увѣрены, что мечтанія почтеннаго романиста-драматурга осуществятся въ самомъ недалекомъ будущемъ и онъ возсядетъ на „академическое“ кресло. Но пусть г. Боборыкинъ не слѣдуетъ примѣру А. Ѳ. Кони и не выступаетъ въ защиту чистоты русскаго языка.

Въ новомъ обширномъ трудѣ его объ „Европейскомъ романѣ“ встрѣчаются, между прочимъ, такія жемчужины русской рѣчи:

„Долгая и неудачная *любовь,* въ которой *она (*Ф. Левольдъ*) столкнулась съ модной писательницей Ганъ-Ганъ, въ лицѣ ея двоюроднаго брата* Генриха Симона“ (стр. 466).

„Кто относился и относится къ Бальзаку безъ предвзятыхъ идей и того умышленнаго равнодушія, *о какомъ* И. С.

Тургеневъ *оповѣстилъ* (?) русскую публику незадолго до своей кончины, тотъ, конечно, долженъ сознаться, что въ лучшихъ своихъ созданіяхъ *онъ* (кто?) достигаетъ высоты того *творчества*, какое мы видимъ въ *природѣ* (?) и въ дѣйствительной и реальной жизни, *изображая* (кто здѣсь „изображаетъ": мы, Тургеневъ или Бальзакъ?) любую общественную среду и *проводя* (?) свои лица, характеры и типы сквозь всевозможныя *компликаціи*, вызываемыя ихъ *индивидуальной* и собирательной *психіей*" (стр. 438).

„Знаменитая романистка *ставила* пришедшую ей *мысль передъ собою, дѣлала изъ нея тезисъ* и сразу начинала писать *безъ плана...* (тамъ же, стр. 456).

„Гольтей и Гаклендеръ отвѣчали назрѣвающей въ нѣмецкой *публикѣ* склонности къ реальному изображенію *жизни*, а для вкусовъ *большой публики* привлекали *ее* (кого?) разнообразіемъ содержанія, ...новизной ...тѣхъ слоевъ общества, куда авторы приглашали *ее* (?) (стр. 486).

Вся книга сплошь пересыпана великолѣпными выраженіями вродѣ: красота, *въ которой, въ каждомъ...* (стр. 177), или „*Протестантизмъ, уже не первой молодости*" (стр. 466). Какъ мы только-что видали, французскіе писатели „ставятъ передъ собой мысль", за то нѣмецкіе ухитряются „*вкладывать въ участь своихъ героевъ множество выходокъ*" (стр. 493).

Когда г-ну Боборыкину приходится переводить цитаты съ иностранныхъ языковъ, то онъ, не затрудняя себя переводомъ, прямо пишетъ иностранный текстъ русскими буквами, и поэтому въ его книгѣ встрѣчаются такія *чисто русскія* выраженія, какъ „*сферы соціальной асфикціи*" (стр. 461).

Мы надѣемся, что эти скромныя замѣчанія не повліяютъ на „*біо-психію*" (см. стр. 40) г. Боборыкина, и что академія не побоится принять въ число своихъ сочленовъ нашего маститаго литератора, по какому-то недоразумѣнію не попавшаго въ первый наборъ.

Болѣе существенную и детальную оцѣнку труда г. Боборыкина мы дадимъ въ одномъ изъ ближайшихъ номеровъ.

▥ 19-го апрѣля скончались извѣстный маринистъ И. К. Айвазовскій и венгерскій художникъ М. Мункачи.

▥ Въ трехъ небольшихъ комнатахъ на Вознесенскомъ проспектѣ кто-то устроилъ выставку картинъ испанскихъ художниковъ. Въ сущности можно было написать рецензію объ этой выставкѣ, совсѣмъ даже и не бывъ на ней; какой интересъ и что новаго можетъ дать теперь испанская выставка? Рама къ рамѣ по всѣмъ стѣнамъ развѣшаны совершенно одинаковыя картинки, мелко написанныя въ приторныхъ тонахъ. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ, вскорѣ послѣ смерти Фортуни, испанцы точно сдѣлали попытку развернуться, въ Мюнхенѣ ихъ отдѣлъ даже произвелъ фуроръ. Они эффектничали красками, били на необычайную яркость, и тогда въ модѣ было говорить, что „у нихъ много солнца". Говорятъ это впрочемъ и теперь, но уже не въ художественныхъ кружкахъ. Испанцы даже съ того времени необычайно поблекли, и на всѣхъ выставкахъ Европы ихъ отдѣлъ также слабъ, какъ отдѣлы Австрійскій и Итальянскій. На Вознесенскомъ проспектѣ не было положительно ни одной вещи, которая была бы художественна. Даже такой мастеръ какъ Villegas, единственный, отъ котораго можно было ждать чего-нибудь порядочнаго, выставилъ удивительно неудачную вещь, должно быть не желая нарушать общей гармоніи. Объ открывшейся въ Петербургѣ Нѣмецкой выставкѣ мы поговоримъ въ слѣдующемъ номерѣ.

▥ Въ Музеѣ Штиглица открыта въ высшей степени замѣчательная выставка кол-

лекціи рисунковъ старыхъ мастеровъ, принадлежащей библіотекѣ Музея. Подробный обзоръ выставки мы откладываемъ до слѣдующаго номера, теперь-же указываемъ на то, что такіе мастера какъ: Микель-Анжело, Рубенсъ, Фрагонаръ, Гюберъ-Роберъ, Буше, Куапель, Жилло, Эйзенъ, Моро, Лепотръ, Лебренъ, Снейдерсъ, Схотель, Мушеронъ и масса другихъ, представлены въ превосходныхъ образцахъ, по большей части въ видѣ рисунковъ для художественной промышленности. Тутъ-же выставлены новыя пріобрѣтенія Музея: 4 ковра брюссельской Haute-Lisse начала XVI в. съ изображеніями сценъ изъ „Романа Розы", а также, къ сожалѣнію, довольно посредственная копія съ знаменитаго бюро Людовика XV въ Луврѣ.

Г-нъ Н. С. изъ „Иск. и Худож. Пром." *) опять вояжируетъ. На этотъ разъ онъ посѣтилъ Парижъ, который его поразилъ *„оживленіемъ на улицахъ*, которыя и *безъ того всегда оживлены"*; на выставкѣ онъ обратилъ особенное вниманіе на залу празднествъ, „вмѣщающую въ себѣ *15 тысячъ человѣкъ* среди *16 аркадъ* по 45 метровъ *вышиною"*.

Зало это, помимо своихъ колоссальныхъ размѣровъ, обладаетъ еще и другою, менѣе понятной особенностью, — оно *„составляетъ центръ* знаменитой галлереи машинъ", но въ то-же время *„не представляетъ изъ себя центра*, какимъ должно бы было служить!" Наружнымъ видомъ выставочныхъ зданій г. Н. С. остался, повидимому, недоволенъ. По его мнѣнію, „въ этомъ отношеніи прежнія всемірныя выставки въ Парижѣ представляли *больше разнообразія, съ приложеніемъ къ нимъ позолоты и цвѣтныхъ маіоликъ"*. Далѣе мы узнаемъ такой поразительный фактъ: *„Дворецъ Электричества*, который весь изъ стекла и желѣза, *долженъ давать энергію всей выставкѣ"*. Тамъ-же, по описанію г. Н. С., имѣется *„аллегорія въ 10 метровъ высотою"*.

Остальныя зданія построены *„въ давно извѣстныхъ стиляхъ*,—такъ, напр., Дворецъ сухопутной и морской войны *въ самомъ обыкновенномъ*. Павильонъ же гор. Парижа — *въ духѣ* старой французской архитектуры, *послѣдній*, впрочемъ, *весь изъ дерева"*. Тѣмъ не менѣе г. Н. С. находитъ, что характеристика выставки должна выразиться „не въ недостаткахъ *архитектурнаго свойства* и даже не въ указанныхъ тутъ *достоинствахъ того-же рода."* Заканчиваетъ критикъ свое яркое описаніе всемірной выставки пересказомъ всѣхъ рѣчей, произнесенныхъ на открытіи ея. Странно лишь, что въ передачѣ г. Н. С. эти рѣчи кажутся лишенными всякаго смысла. Не будетъ-ли вѣроятнѣе предположить, что эти рѣчи сочинены самимъ г. Н. С. Для примѣра приведемъ фразу, приписываемую корреспондентомъ президенту республики: „это созданіе единенія, мира и прогресса, какова-бы ни была его внѣшность. не будетъ излишнимъ". Не напоминаетъ-ли эта фраза, по своему немного необыкновенному стилю, скорѣе тираду изъ знаменитыхъ статей почтеннаго редактора журнала г. Н. Собко?

„Иск. и Худож. Пром." начинаетъ дѣлать намъ „комплименты". „Не можемъ не отмѣтить, —говоритъ онъ,—перемѣнъ къ лучшему въ „Мірѣ Искусства" за новый годъ... Если среди снимковъ попадаются иной разъ *чисто дѣтскіе* наброски" *(Сѣрова и Нестерова)*, „то все же, *по части* воспроизведеній, журналъ сдѣлалъ прогрессъ *противъ прежняго*, и передача нѣкоторыхъ картинъ Сѣрова и Нестерова *не можетъ, напримѣръ*, не обратить на себя вниманія".

Вѣжливость требовала бы отъ насъ такого же отвѣта, но вѣсы справедливости перетягиваютъ, и мы должны констатировать, что если среди снимковъ въ почтенномъ органѣ

*) Хроника „Иск. и Худож. Пром." № 13, статья Н. С. „Міровой праздникъ мира и труда".

и не попадается „*чисто-дѣтскихъ*“ набросковъ, а все *грязно-старческіе*,—то все же *по части* воспроизведеній журналъ не сдѣлалъ никакого прогресса *противъ прежняго*, и передача всѣхъ картинъ не *можетъ, напримѣръ*, не обратить на себя никакого вниманія.

По поводу концерта г-жи Барби, отличавшагося превосходной программой изъ старинныхъ музыкальныхъ пьесъ, музыкальный рецензентъ „Нов. Вр.“ (№ 8671) высказываетъ слѣдующую оригинальную мысль:

„Мы не можемъ одобрить ея вчерашнюю программу. Старинныя итальянскія и генделевскія аріи *совершенно отжили свой вѣкъ;* кажется, что для слушанія ихъ необходимо надѣть пудреный парикъ и шитый камзолъ“.

Мысль дѣйствительно очень соблазнительная, и намъ доставило-бы невыразимое наслажденіе замѣтить среди публики М. М. Иванова „въ напудреномъ парикѣ и шитомъ камзолѣ“. Кстати, было-бы также интересно узнать отъ автора, въ какомъ костюмѣ подобаетъ слушать „Забаву Путятишну“?

Гостившая у насъ въ теченіе послѣднихъ двухъ мѣсяцевъ харьковская оперная труппа познакомила петербургскую публику съ оперой „Забава Путятишна“, принадлежащей вдохновенію М. М. Иванова.

„Забава Путятишна“ должна была представить опытъ *русской комической* оперы, но, по недоразумѣнію, въ ней не оказывается ничего *русскаго*, тогда какъ *комической* ея стороной можно признать развѣ желаніе автора писать оперу безъ всякихъ къ тому композиторскихъ данныхъ. Произведеніе это представляетъ собою универсальный винегретъ изъ всевозможныхъ композиторовъ, прошедшихъ еще у автора черезъ горнило собственнаго безвкусія и сочинительской неумѣлости.

Въ корресподенціи „Нов. Вр.“ (№ 8664) съ парижской выставки находимъ нѣсколько интересныхъ замѣчаній: „Итогъ нашего искусства представленъ не только бѣдно, но и жалко, и остается только удивляться нашему умѣнію ударять лицомъ въ грязь, остается удивляться, чѣмъ руководствовалось жюри при выборѣ картинъ... По портретной живописи первое мѣсто безспорно принадлежитъ Сѣрову, съ его извѣстнымъ уже русской публикѣ портретомъ великаго князя Павла Александровича... Изъ пейзажей лучшіе принадлежатъ кисти Апол. Васнецова... Послѣ Васнецова идетъ съ своими пейзажами - миніатюрами Похитоновъ, затѣмъ Левитанъ и Пурвитъ... По жанру можно указать только на одного Малявина. Тутъ его извѣстныя „Смѣющіяся бабы“ и еще два этюда. Вотъ безспорно очень талантливый художникъ, и остается только пожалѣть, что онъ прошелъ не совсѣмъ удовлетворительную школу, остается пожалѣть, что его не послали учиться въ Парижъ, признавъ его почему-то недостойнымъ этого и въ то-же время найдя его ученическія произведенія, иначе его картины и назвать нельзя, достойными попасть на всемірную выставку“.

„Всѣ выставки, за исключеніемъ академической *или „декадентской“, какъ ее несправедливо называютъ*, — оставляютъ въ общемъ сѣренькое и безотрадное впечатлѣніе. *Особенно сильно это ощущеніе сѣрости и скуки выносишь съ выставки передвижниковъ, которые въ текущемъ году нарочито постарались подчеркнуть свою замкнутость и отчужденіе отъ всего новаго и оригинальнаго*, что хотя намекомъ служило бы на современное настроеніе. Идейныхъ картинъ съ направленіемъ, которыя прежде отличали выставку передвижниковъ, нѣтъ ни одной, и это очень характерно для выставки этого года, подчеркивая отчужденность передвижниковъ и ихъ устарѣлость. *Они слишкомъ искренни, чтобы проникнуть туда, гдѣ они чувствуютъ свою слабость и слишкомъ цѣльны, чтобы поддаться новымъ настроеніямъ.* Они

стоятъ передъ нами, какъ уцѣлѣвшій обломокъ стараго, и предлагаютъ себя такими, каковы они есть... На академической выставкѣ чувствуется свѣжее вѣяніе, присутствіе молодого духа, стремительнаго и подчасъ ударяющагося въ крайности... Въ движеніи — сила, *все — лучше чѣмъ застой и неподвижность, печать которыхъ такъ ярко лежитъ на выставкѣ передвижниковъ текущаго года*."

Какъ это ни странно, мысли эти мы находимъ въ „Мірѣ Божьемъ", этомъ самомъ „передвижническомъ" изъ журналовъ

ШШ Столыпинскій аукціонъ, о которомъ было такъ много разговоровъ въ мірѣ коллекціонеровъ, окончился. Нѣсколько проданныхъ картинъ были довольно высокаго достоинства. Таковы два подписанныхъ *ванъ-Гойена* первой манеры, съ годомъ 1625; *Мадонна* Венеціанской школы начала XVI в. (Карпаччіо? Монтанья?), превосходная картина старшаго Казанеля „Отдыхъ на пути въ Египетъ", 2 великолѣпныхъ большихъ Гюберъ-Робера, „Рай" Брейгеля-Бархатнаго (большая, очень сложная и красивая вещь). Интересный Момперо-старшій и одинъ сомнительный Мейссонье 50-хъ годовъ: „Чистильщикъ", недурная миніатюра. Но наиболѣе замѣчательными вещами этого собранія были бронзовые дамскіе бюсты, изъ которыхъ одинъ очень напоминаетъ Донателло. Обѣ вещи первокласныя и весьма досадно, что онѣ не достались въ одинъ изъ нашихъ музеевъ, въ которыхъ почти вовсе отсутствуетъ итальянская пластика возрожденія.

На этомъ-же аукціонѣ продавался портретъ Боровиковскаго, Екатерины II, гуляющей въ Царскомъ Селѣ (извѣстенъ по гравюрѣ Уткина). Словарь Ровинскаго утверждаетъ, что этотъ экземпляръ и есть оригиналъ. Исполненъ онъ довольно робко, но красивъ въ тонѣ и во всякомъ случаѣ превосходитъ всѣ до сихъ поръ видѣнныя повторенія этой картины, часто выдаваемыя за оригиналъ. Какъ-бы то ни было, изумительно, что наши музеи пропустили и эту замѣчательную вещь. Имп. Эрмитажъ пріобрѣлъ изъ этой коллекціи поясной портретъ графа Воронцова работы Ромней.

ШШ Въ Парижѣ скончался извѣстный скульпторъ Ж. Фальгьеръ. Онъ родился въ Тулузѣ въ 1831 г. и былъ ученикомъ Жуффруа. Назовемъ изъ его вещей: Офелію, Корнеля — мраморную статую, предназначенную для Théâtre Français, бюстъ Ламартина въ Маконѣ, памятникъ Гамбетты въ Кагорѣ, женщину съ павлиномъ, памятникъ Бальзаку, заказанный обществомъ литераторовъ послѣ того, какъ оно отвергло статую Родена. Послѣдними его трудами были: памятники Пастера, Бизэ, Амбруаза Тома и бюстъ скульптора Родена. Фальгьеръ былъ извѣстенъ тоже и какъ живописецъ.

ШШ Въ „Фигаро" мы находимъ любопытныя свѣдѣнія о затрудненіяхъ, съ которыми пришлось бороться покойному Ламурэ при постановкѣ въ Парижѣ „Тристана". Начать съ того, что лишь послѣ долго длившихся переговоровъ и безконечныхъ поисковъ подходящаго помѣщенія, выборъ остановился на довольно нарядной залѣ „Nouveau Théâtre". Помѣщеніе это, однако, находится въ тѣснѣйшемъ и не лишенномъ пикантности сосѣдствѣ съ прославленнымъ кафешантаномъ „Casino de Paris". Обѣ залы имѣютъ одну общую входную дверь и настолько мало отдѣлены другъ отъ друга, что, во время пѣнія Изольды, то и дѣло изъ смежной залы доносились визги шансонетныхъ пѣвицъ и ритурнели каскадныхъ мотивовъ. Понятно, что наймомъ помѣщенія не ограничились затрудненія, связанныя съ постановкой сложнаго вагнеровскаго произведенія. Труднѣе всего оказался подборъ подходящаго персонала. Ламурэ сначала думалъ привлечь къ исполненію заглавной роли Жана Решке или Ванъ Дика и предоставить роль короля

Эдуарду Решке, но названные артисты были уже связаны контрактами съ американскимъ антрепренеромъ. Пришлось, такимъ образомъ, подыскивать другія подходящія силы. Когда составъ труппы, оркестра и хора окончательно опредѣлился, начался нескончаемый рядъ репетицій. Если вѣрить словамъ французскаго хроникера, постановка вагнеровской оперы потребовала болѣе 180 частичныхъ репетицій и до 20 репетицій полнымъ ансамблемъ. Весь этотъ гигантскій трудъ былъ совершенъ втеченіи нѣсколькихъ мѣсяцевъ подъ личнымъ руководствомъ Ламурэ. Неудивительно, что столь необычайное напряженіе силъ окончательно пошатнуло слабое здоровье до самозабвенья преданнаго дѣлу капельмейстера, и ускорило печальный исходъ его болѣзни.

Вышелъ третій выпускъ журнала „Pan“ за текущій годъ. Нѣмецкія газеты распространили слухъ о прекращеніи его изданія, но въ вышеуказанномъ выпускѣ по этому поводу никакого заявленія нѣтъ, и надо думать, что слухи эти неосновательны. Иллюстраціонная часть послѣдней тетради „Пана“ посвящена произведеніямъ графа Леопольда Калькрейта, Л. Гофмана, Ганса Балушека и др.

Въ Нюренбергѣ недавно совершенъ возмутительный актъ вандализма. Двѣнадцать большихъ портретовъ германскихъ императоровъ, которые находились въ галлереяхъ городской ратуши, совершенно попорчены неизвѣстными злоумышленниками.

Передъ нами первые выпуски издающагося въ Берлинѣ художественно-литературнаго ежемѣсячника „Die Insel“ (Островъ). Главный руководитель и иниціаторъ новаго журнала, О. Ю. Бирбаумъ, пользуется заслуженною извѣстностью оригинальнаго поэта и талантливаго художественнаго критика. Въ Бирбаумѣ новыя вѣянія и теченія литературы и искусства молодой Германіи нашли себѣ чуткаго и вдумчиваго истолкователя, вносящаго въ свои критическія изслѣдованія примиряющіе взгляды просвѣщеннаго эклектизма, столь необходимаго при искреннемъ желаніи уяснить разнородныя и до крайности субъективныя явленія современнаго эстетическаго творчества. Бирбаумъ съ особенною заботливостью и любовью относится къ художественной отдѣлкѣ издаваемыхъ имъ книгъ и періодическихъ сборниковъ, въ которыхъ изящество типографскаго выполненія и художественная орнаментика книги доведены до высокаго артистическаго совершенства. Само собою разумѣется, что издаваемый имъ нынѣ, подъ выше приведеннымъ выразительнымъ названіемъ, ежемѣсячникъ носитъ на себѣ отпечатокъ эстетическихъ стремленій его редактора. Съ особенною яркостью это выразилось въ образцахъ своеобразнаго декоративнаго искусства, обильно украшающихъ страницы упомянутаго журнала и придающихъ ему характеръ нѣкоторой исключительной изысканности. Что касается содержанія первыхъ книжекъ журнала, то слѣдуетъ замѣтить, что художественный отдѣлъ, состоящій большею частью изъ иллюстрацій, исполненныхъ въ стилѣ средневѣковой рѣзьбы на деревѣ, при всей солидности, производитъ нѣсколько монотонное впечатлѣніе, не говорящее въ пользу богатства вымысла и свободы творчества художественныхъ сотрудниковъ журнала. Въ литературномъ отдѣлѣ, болѣе разнообразно и живо составленномъ, принимаютъ участіе лучшія силы современной Германіи, каковы поэты Детлевъ фонъ Лиліенкронъ, Демель и самъ редакторъ журнала, помѣстившій въ первыхъ выпускахъ оригинально задуманную и звучными стихами написанную драматическую сказку. Укажемъ также на интересныя статьи по современной эстетикѣ Мейеръ Грефе и на очеркъ Франца Блей, дающій любопытныя свѣдѣнія о жизни японскихъ писательницъ.

Въ послѣдней книжкѣ „Die Insel“ напечатанъ переводъ съ рукописи послѣдней драмы Метерлинка. Въ общемъ новый журналъ представляетъ симпатичное яленіе и, въ оправданіе своего названія, является маленькимъ обособившимся художественнымъ островкомъ среди обширнаго океана современной публицистики.

▥ Въ Императорскомъ Эрмитажѣ заново устроены три залы, изъ которыхъ двѣ отданы подъ французскую школу, обогащенную большими полотнами де Труа, П. Миньара, сценками ванъ - Лоо, перенесенными изъ новаго Эрмитажа, скучнымъ Браскасса и однимъ скучнѣйшимъ Летьеромъ. Два прекрасные пейзажа Н. Пуссэна: „Геркулесъ“ и „Полифемъ“, наконецъ, повѣшаны болѣе низко, но, къ сожалѣнію, и теперь ими любоваться трудно, такъ какъ они отражаютъ на своей лакированой поверхности свѣтъ отъ оконъ. Въ сосѣдней залѣ, бывшей французской, размѣщены теперь всѣ nature-morte'ы, тонувшія до сихъ поръ въ потемкахъ круглой залы, и это собраніе не только не нагоняетъ скуки, но производитъ прямо чарующее впечатлѣніе. На внутренней стѣнѣ, во всю длину залы, помѣстились въ два ряда: въ своихъ богатѣйшихъ старинныхъ рамахъ пять лучшихъ Снейдерсовъ (лавки съ живностями) и пять лучшихъ Полъ-де Восовъ (охота). Это собраніе шедевровъ двухъ первѣйшихъ мастеровъ фламандской школы даетъ такой аккордъ богатѣйшихъ красокъ, представляетъ такое скопленіе, такую груду сочныхъ, вкусныхъ формъ, такъ дѣйствуетъ уже одной своей безподобной живописью, что намъ подъ свѣжимъ впечатлѣніемъ отъ этого небывалаго зрѣлища хочется объявить залу, которую они собой украсили, самой цѣльной, самой парадной, самой прекрасной во всемъ нашемъ дивномъ Музеѣ.

▥ Списокъ изданій, поступившихъ въ редакцію:

Де-ла-Сизераннъ. Религія красоты. С.П.Б. 1900. Пер. съ франц. Т. Богдановича, ц. 80 к.

Изъ Украинской Старины. Рисунки академиковъ С. Васильковскаго и Н. Самокиша, пояснительный текстъ проф. Д. Эварницкаго. С.П.Б. 1900. (Изд. А. Ф. Маркса).

Кр—скій. Беззаботное неряшество. С.П.Б. 1900.

Рескинъ. Искусство и дѣйствительность, перев. О. М. Соловьевой. Москва, 1900. Ц. 1 р. 50 к.

Н. Минскій. Альма. Трагедія изъ современной жизни въ 3-хъ дѣйствіяхъ. С.П.Б. 1900. Ц. 1 р.

А. Добролюбовъ. Собраніе стиховъ; предисловія Ив. Коневскаго и Валерія Брюсова. Москва. 1900..

▥ Предполагаемое содержаніе № 9—10 журнала „Міръ Искусства“: Д. Мэкъ Колль, „Обри Бердслей“ (окончаніе). — Д. Мережковскій, „Л. Толстой и Достоевскій“. — В. Розановъ, „Къ лекціи г. Вл. Соловьева“.—П. Перцовъ, „Идеалы Пушкина“. — Кн. А. Урусовъ, „Памятникъ Гоголю“.

Художественный отдѣлъ будетъ посвященъ главнымъ образомъ художественнымъ выставкамъ сезона 1899/1900 г.

Издатель-Редакторъ С. П. Дягилевъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1900 годъ (2-й годъ изданія)

НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЪ

„МІРЪ ИСКУССТВА"

Журналъ будетъ состоять изъ отдѣловъ: 1) художественнаго и художественно-промышленнаго, 2) литературнаго и 3) художественной хроники.

Вновь вводимый **литературный отдѣлъ** посвящается вопросамъ литературной и художественной критики. Въ немъ будутъ, между прочимъ, помѣщены статьи:

Д. Мережковскаго — «Толстой и Достоевскій» (критическое изслѣдованіе, печатаніе котораго будетъ продолжаться въ теченіе всего года).
Кн. А. Урусова — «Гёте и Пушкинъ» (рефератъ, читанный въ Московскомъ Литературно-Артистическомъ кружкѣ).
Г. Лароша — рядъ статей о русской духовной музыкѣ.
Ф. Нитче — «Вагнеръ въ Байрейтѣ».
Александра Бенуа — рядъ отдѣльныхъ главъ изъ новаго труда «Исторія русской живописи въ XIX вѣкѣ» и пр.

Въ художественномъ отдѣлѣ спеціальные номера посвящаются произведеніямъ русскихъ художниковъ: **В. Сѣрова, М. Нестерова,** гр. **Ѳ. Сологуба, М. Якунчиковой, Александра Бенуа** и др.

Отдѣльные номера будутъ посвящены также выставкамъ: **Парижской, Передвижной, Академической** и др.

Художественная хроника будетъ слѣдить за всѣми событіями художественной жизни Россіи и Запада, давать обзоры выставокъ, отчеты о музыкальныхъ собраніяхъ, разборъ новыхъ художественныхъ изданій и проч.

Журналъ будетъ выходить два раза въ мѣсяцъ (24 номера въ годъ) тетрадями in 4° съ рисунками въ текстѣ и съ приложеніемъ на отдѣльныхъ листахъ фототипій, хромолитографій, офортовъ и оригинальныхъ литографій.

Автотипіи изготовляются у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ, фототипіи у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ, хромоцинкографіи у **А. И. Мамонтова** въ Москвѣ.

Подписная цѣна съ доставкой:

	На годъ.	На 1/2 года.
Въ С.-Петербургѣ	10 руб.	5 руб.
Съ пересылкой иногороднимъ	12 »	6 »
» » за границу	14 »	7 »

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ ВО ВСѢХЪ КНИЖНЫХЪ МАГАЗИНАХЪ.

Въ конторѣ журнала имѣются экземпляры журнала за 1899 годъ, въ **двухъ томахъ**. Цѣна каждаго тома (съ особымъ оглавленіемъ и нумераціей страницъ) **5** руб., съ перес. **6** рубл.

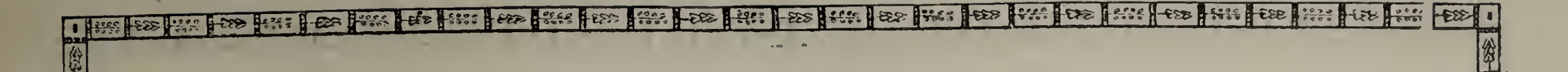
Главная контора журнала находится при книжномъ магазинѣ товарищества **М. О. Вольфъ** *(Спб., Гостиный Дворъ, № 18, Москва, Кузнецкій Мостъ, 12).*

Цѣна №№ 7-8 — 1 р. 20 коп., съ перес. 1 р. 50 к.

Издатель-Редакторъ ***С. П. Дягилевъ.***

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ. 29-го апрѣля 1900 г.

Типографія Эд. Гоппе, Вознесенскій пр. № 53.



Литературный отдѣлъ.



Левъ Толстой и Достоевскій

Д. Мережковскаго.

(*Продолженіе*).

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Л. ТОЛСТОЙ И ДОСТОЕВСКІЙ, КАКЪ ЛЮДИ.

IV.

„Многіе подумаютъ,—замѣчаетъ въ своихъ „Воспоминаніяхъ“ братъ графини Софіи Андреевны Толстой,—что я умолчалъ, конечно, о томъ, что было-бы не въ пользу Льва Николаевича. Но это предположеніе невѣрно, потому что даже нѣтъ ничего такого, что приходилось бы скрывать отъ постороннихъ“.

Вотъ смѣлыя слова. Мы вѣдь знаемъ, что у величайшихъ святыхъ и подвижниковъ были минуты паденія и слабости. У самаго вѣрнаго изъ учениковъ Господнихъ было на душѣ предательство. Но, впрочемъ, г. Берсу и книги въ руки: онъ пишетъ не жизнь, а житіе.

Удивительнѣе подобное признаніе въ устахъ самого Л. Толстого, который, по свидѣтельству слышавшаго, часто говоритъ въ послѣднее время: „у меня ни отъ кого на свѣтѣ нѣтъ никакихъ тайнъ! пусть всѣ знаютъ, что я дѣлаю!“

Слова необычайныя. Кто же этотъ, дерзнувшій сказать: „я ничего не стыжусь“? Человѣкъ-ли, безконечно презирающій людей, или въ самомъ дѣлѣ святой?

Бываютъ въ жизни каждаго человѣка минуты особаго значенія, которыя соединяютъ и обнаруживаютъ весь смыслъ его жизни, опредѣляютъ разъ на-всегда, кто онъ и чего онъ стоитъ, даютъ какъ-бы внутренній разрѣзъ всей его личности до послѣднихъ глубинъ ея сознательнаго и безсознательнаго, минуты, когда вся дальнѣйшая судьба человѣка, рѣшаясь, какъ-бы колеблется на остріѣ меча, готовая упасть въ ту или въ другую сторону.

Такой именно минутой въ жизни Л. Толстого было его рѣшеніе раздать свое имущество. Но вотъ не странно-ли? Вплоть до этой самой минуты мы имѣемъ самые подробные дневники его, исповѣди, покаянія, признанія, которыя позволяютъ слѣдить за каждымъ движеніемъ сознанія и совѣсти его. Но тутъ они вдругъ измѣняютъ намъ, обры-

ваются. Онъ, который столько говорилъ о себѣ,—вдругъ умолкаетъ и навсегда. Конечно, мы не нуждались-бы ни въ какихъ признаніяхъ, если-бы уже не слова, а дѣла его говорили о немъ съ достаточной ясностью. Но именно его внѣшняя жизнь, дѣла его еще болѣе, чѣмъ слова, оставляютъ насъ въ недоумѣніи. Что же касается до внутренней стороны его жизни, о ней—мы узнаемъ только изъ намековъ, изъ немногихъ, какъ-бы нечаянно вырвавшихся у него и подслушанныхъ, но едва-ли понятыхъ свидѣтелями словъ, или изъ ихъ собственныхъ поверхностныхъ разсказовъ, узнаемъ нѣчто столь неожиданное и противорѣчивое, что наше недоумѣніе увеличивается.

„Объ отношеніи къ своему состоянію, — сообщаетъ г. Берсъ, — Левъ Николаевичъ говорилъ мнѣ, что онъ хотѣлъ избавиться отъ него, какъ отъ зла, которое тяготило его при его убѣжденіяхъ; но онъ поступалъ сначала неправильно, желая перенести это зло на другого, т. е. *непремѣнно роздать его*, и этимъ породилъ другое зло, а именно *энергическій протестъ и большое неудовольствіе своей жены*. Вслѣдствіе этого протеста онъ предлагалъ ей перевести все состояніе на ея имя, и когда она отказалась, онъ то-же, и безуспѣшно, предлагалъ своимъ дѣтямъ“.

Однажды — разсказываетъ другой свидѣтель (г. Сергѣенко, „Какъ живетъ и работаетъ гр. Л. Н. Толстой“), — встрѣтилъ онъ на улицѣ одного знакомаго и разговорился съ нимъ. „Оказалось, что тотъ живетъ холостякомъ, обѣдаетъ, гдѣ ему нравится, и можетъ во всякое время уединиться въ Москвѣ, какъ на необитаемомъ островѣ“. Разсказавъ объ этой встрѣчѣ, Левъ Николаевичъ добавилъ съ улыбкою:

— И такъ я позавидовалъ ему, что даже совѣстно сказать. Подумайте только: человѣкъ можетъ, *какъ ему угодно*, жить, не причиняя никому страданій. Право же, это — счастіе!

Что это? Что за шутка? Что за „улыбка?“ И какая недосказанная горечь въ ней?

А вотъ еще болѣе странное, даже какъ будто жуткое признаніе:

„Друга я себѣ буду искать между мужчинами. И никакая женщина не можетъ замѣнить мнѣ друга. Зачѣмъ же мы лжемъ нашимъ женамъ, что мы считаемъ ихъ нашими истинными друзьями? Вѣдь это не правда-же?“

Неужели и это говорилъ онъ съ улыбкою? И это шутка? Счастливѣйшій семьянинъ, подобіе въ современной жизни древне-библейскихъ патріарховъ, Авраама, Исаака и Іакова, прожившій со своею супругою тридцать семь лѣтъ душа въ душу, вдругъ, въ концѣ жизни, завидуетъ свободѣ холостяка, какъ будто собственная семейная жизнь его тайное рабство, и даетъ понять почти чужому человѣку, что онъ не считаетъ жену свою достойной имени друга.

И тотъ-же самый свидѣтель, который только-что прославлялъ семейное счастіе Л. Толстого, тутъ-же, походя, съ легкимъ сердцемъ, съ невозмутимой ясностью, замѣчаетъ: „въ міровоззрѣніяхъ своихъ они (Левъ Николаевичъ и Софія Андреевна), однако, расходятся“. Но вѣдь „міровоззрѣнія“ — это самое святое, что есть у него. И если расходятся они въ этомъ, то въ чемъ же сходятся? Развѣ можно отдѣлываться отъ этого шуткою?

Еще, однако, поразительнѣе то, что сообщаетъ Берсъ о чувствахъ „переродившагося“ Л. Толстого къ женѣ:

„Теперь къ женѣ своей Левъ Николаевичъ относится съ оттѣнкомъ требовательности, упрека и даже неудовольствія, обвиняя ее въ томъ, что она препятствуетъ ему раздать состояніе и продолжаетъ воспитывать дѣтей въ прежнемъ духѣ. Жена его, въ свою очередь, считаетъ себя правою и сѣтуетъ на такое отношеніе къ ней мужа... Въ ней по-неволѣ развились страхъ и отвраще-

ніе къ ученію (толстовскому) и послѣдствіямъ его... Между ними даже установился тонъ взаимнаго противорѣчія, въ которомъ слышатся жалобы другъ на друга... Роздать состояніе чужимъ людямъ и пустить дѣтей по міру, когда никто не хочетъ исполнять тогоже, она не только не находитъ возможнымъ, но и считала своимъ долгомъ воспрепятствовать этому, какъ мать... Высказавъ мнѣ это, она со слезами на глазахъ прибавила:

— Мнѣ теперь трудно, я все должна дѣлать одна, тогда какъ прежде была только помощницей. Состояніе и воспитаніе дѣтей — все на моихъ рукахъ. Меня-же обвиняютъ за то, что я дѣлаю это, и не иду просить милостыню! Неужели я не пошла бы съ нимъ, если-бъ у меня не было малыхъ дѣтей! А онъ все забылъ для своего ученія".

И, наконецъ, послѣднее уже, самое неимовѣрное признаніе:

„Жена Льва Николаевича, чтобы сохранить состояніе для дѣтей, *готова была просить власти объ учрежденіи опеки надъ его имуществомъ*".

Опека, учреждаемая гр. Софіей Андреевной надъ Л. Толстымъ! Да вѣдь это трагедія, можетъ быть, величайшая въ современной русской, и ужъ во всякомъ случаѣ — въ его жизни. Это и есть то остріе меча, на которомъ вся судьба человѣческая, рѣшаясь, колеблется. И мы объ этомъ узнаемъ отъ случайныхъ наблюдателей, отъ праздно любопытствующихъ. И это ужасное происходитъ въ самомъ темномъ, тайномъ углу его жизни, глухо и нѣмо. Ни слова отъ него самого, который всю жизнь только и дѣлалъ, что исповѣдывался, который и теперь утверждаетъ, что ему нечего скрывать отъ людей.

Какъ же онъ, однако, вышелъ изъ этой трагедіи? Или почувствовалъ, что опять ошибся въ дѣйствительныхъ размѣрахъ силъ своихъ, что казавшееся легкимъ и простымъ на самомъ дѣлѣ безконечно трудно и сложно, и что „суевѣріе собственности" — не „слабая паутина", а самая тяжкая изъ житейскихъ цѣпей, послѣднее звено которой въ сердцѣ, въ плоти и въ крови человѣка, такъ что вырвать его изъ сердца можно только съ плотью и кровью. Понялъ-ли онъ великое и страшное слово Учителя: враги человѣку домашніе его?

Мы знаемъ, какъ поступали въ такихъ-же точно случаяхъ христіанскіе подвижники прошлыхъ вѣковъ. Когда Пьетро Бернардоне, отецъ Св. Франциска Ассизскаго, подалъ епископу жалобу, обвиняя сына въ томъ, что онъ расточаетъ имѣніе, хочетъ раздать его бѣднымъ,—Францискъ, снявъ съ себя одежду до послѣдней рубашки, сложилъ платье вмѣстѣ съ деньгами къ ногамъ отца и сказалъ: „до сей поры называлъ я Пьетро Бернардоне отцомъ моимъ. Но теперь, желая послужить Богу, возвращаю этому человѣку все, что я взялъ отъ него, и отнынѣ буду говорить: не отецъ мой Пьетро Бернардоне, а Господь — небесный мой Отецъ". И совершенно голымъ, какимъ вышелъ изъ утробы матери, — прибавляетъ легенда, — бросился Францискъ въ объятія Христа.

Такъ-же поступилъ любимый русскимъ народомъ угодникъ, Алексѣй Божій человѣкъ, тайно бѣжавшій изъ родительскаго дома. Такъ и донынѣ поступаютъ всѣ русскіе подвижники, пожелавшіе исполнить заповѣдь Христа: кто не покинетъ и дома, и полей, и дѣтей во имя Мое, тотъ не достоинъ Меня.

Роздалъ Власъ свое имѣніе,
Самъ остался босъ и голъ,
И сбирать на построеніе
Храма Божьяго пошелъ. —
Сила вся души великая
Въ дѣло Божіе ушла.
. . . .
Съ той поры мужикъ скитается
Вотъ ужъ скоро тридцать лѣтъ,
Подаяніемъ питается. —
Строго держитъ свой обѣтъ

Такъ вотъ что должно было совершиться: великій писатель русской земли долженъ былъ сдѣлаться подвижникомъ русскаго народа, — явленіе небывалое, единственное въ нашей культурѣ,—снова найденный религіозный путь черезъ бездну, вырытую Петровскимъ преобразованіемъ между нами и народомъ.

Не даромъ взоры людей съ такою жадностью устремлены на него—не только на все, что онъ пишетъ, но еще гораздо больше на все, что онъ дѣлаетъ, на самую частную, внутреннюю, семейную и домашнюю жизнь его. Нѣтъ, тутъ не одно праздное любопытство. Тутъ слишкомъ важное для всѣхъ насъ, для всего будущаго русской культуры. Тутъ уже никакое опасеніе быть нескромнымъ не должно насъ удерживать. Не самъ-ли онъ сказалъ: „у меня нѣтъ никакихъ тайнъ ни отъ кого на свѣтѣ, — пусть всѣ знаютъ, что я дѣлаю“.

Что же онъ дѣлаетъ?

„Не желая противиться женѣ насиліемъ... — говоритъ г. Берсъ, — онъ сталъ относиться къ своей собственности такъ, какъ будто ея не существуетъ, и отказался отъ своего состоянія, сталъ игнорировать его судьбу и пересталъ имъ пользоваться, *если не считать того, что онъ живетъ подъ кровлею Яснополянскаго дома*“. Какъ же, однако, „если не считать“? Что это значитъ? Онъ исполнилъ заповѣдь Христа: покинулъ и домъ, и поля, и дѣтей, „если не считать того“, что по прежнему остался съ ними? Онъ сдѣлался нищимъ, бездомнымъ, роздалъ свое имѣніе, если не считать того, что согласился, изъ боязни огорчить жену, сохранить свое имѣніе? И о какомъ тутъ „злѣ“, о какомъ „насиліи надъ женою“ идетъ рѣчь? Конечно, Христосъ насилія не проповѣдывалъ. Онъ не требовалъ, чтобы человѣкъ отнималъ имѣніе у жены и дѣтей, чтобы роздать его бѣднымъ, но онъ дѣйствительно требовалъ,—и какъ точно, какъ ясно,—чтобы, если нельзя человѣку освободиться иначе отъ собственности, онъ покинулъ вмѣстѣ со своими полями, домомъ, имѣніемъ и жену и дѣтей, взялъ крестъ свой и шелъ за Нимъ, чтобы онъ по крайней мѣрѣ понялъ до конца это слово: враги человѣку домашніе его.

Но вѣдь это свыше силъ человѣческихъ, это—возстаніе на собственную плоть и кровь? А развѣ все ученіе Христа, по крайней мѣрѣ, понятое съ одной стороны, именно такъ, какъ понимаетъ его и Толстой,—не есть возстаніе на собственную плоть и кровь? Господь и не считалъ это легкимъ, не говорилъ, что отречься отъ собственности значитъ разрушить „слабую паутину“. Онъ предвидѣлъ, что это есть самая тяжелая цѣпь для человѣка, послѣднее звено которой можно вырвать изъ сердца только съ плотью и кровью, что нельзя освободиться отъ нея иначе, какъ расторгнувъ самыя живыя, любовныя, кровныя человѣческія связи, покинувъ вмѣстѣ съ имуществомъ и отца, и мать, и жену, и дѣтей. Вотъ почему сказалъ Онъ съ такой безконечно грустною и какъ-бы безконечно-милосердною усмѣшкою: истинно, истинно говорю вамъ: легче верблюду пройти сквозь игольное ушко, нежели богатому войти въ царствіе Божіе.

Такъ Онъ сказалъ. Что же говоритъ Л. Толстой? Но онъ молчитъ, какъ будто дѣла его говорятъ за него, или какъ будто тутъ никакого противорѣчія нѣтъ, никакой трагедіи нѣтъ, какъ будто все для него по прежнему легко, ясно и просто. Только странная легенда, житіе этого современнаго святого отвѣчаетъ намъ за него: „*онъ старается закрывать глаза* и весь уходитъ въ исполненіе своей программы жизни... Онъ не хочетъ видѣть денегъ, по возможности избѣгаетъ даже брать ихъ въ руки и никогда не носить при себѣ“ (Анна Сейронъ). И ему настолько удалось примирить волю жены съ волею Бога, что „въ послѣднее время,—замѣ-

чаетъ Берсъ,—Софія Андреевна стала относиться спокойнѣе къ ученію своего мужа,—она свыклась". Такъ вотъ новый способъ, оставаясь верблюдомъ, проходить сквозь игольное ушко,—„не брать денегъ въ руки", „не носить ихъ при себѣ" и „закрывать глаза".

Полно, — не иронія-ли это, не самая-ли злая насмѣшка надъ нимъ, надъ нами и надъ ученіемъ Христа? И ежели это имѣетъ какой-нибудь смыслъ передъ судомъ человѣческимъ, то передъ Божьимъ судомъ, что-же, наконецъ, исполнилъ-ли онъ заповѣдь Христа, или не исполнилъ, роздалъ-ли имѣніе, или не роздалъ? Тутъ не можетъ быть двухъ отвѣтовъ, не можетъ быть середины, тутъ одно: или да, или нѣтъ.

Мы не знаемъ, что онъ самъ объ этомъ думаетъ и что чувствуетъ, не видимъ внутренней стороны его жизни, за то внѣшнюю знаемъ до послѣдней подробности: благодаря рысьимъ глазамъ безчисленныхъ газетныхъ вѣстовщиковъ, стѣны дома его сдѣлались прозрачными, какъ-бы стеклянными. Мы видимъ, какъ онъ ѣстъ, пьетъ, спитъ, одѣвается, работаетъ, тачаетъ сапоги и читаетъ книги. Можетъ быть, эти мелочи, иногда столь знаменательныя, дадутъ намъ какой-нибудь ключъ къ тайнику его совѣсти. Но вотъ, по мѣрѣ того, какъ мы наблюдаемъ, вникаемъ,—наше смущеніе не только не проходитъ, а еще усиливается.

Съ особенною тщательностью свидѣтели описываютъ довольство и обиліе, до края полную хозяйственную чашу—или, какъ одинъ изъ нихъ выражается „выдержанность и солидность стариннаго барства" въ домѣ Толстыхъ. Мы видимъ этотъ небольшой двухъэтажный, въ Долго-Хамовническомъ переулкѣ, особнякъ, который зимнею ночью издали свѣтится окнами между бѣлыми, опушенными инеемъ, деревьями стариннаго сада. Внутри все дышетъ привѣтливой уютной веселостью и „неуловимою благородною простотою",—широкая лѣстница, высокія, свѣтлыя, немного пустынныя залы, лишенныя всякихъ ненужныхъ украшеній, старинная гладкая мебель краснаго дерева, и „учтивый лакей" во фракѣ и въ бѣломъ галстукѣ, встрѣчающій посѣтителей, о которомъ мы должны помнить, что Левъ Николаевичъ не пользуется его услугами, такъ какъ самъ убираетъ свою комнату, даже возитъ воду въ бочкѣ, не на лошади, а на себѣ. Кабинетъ его „напоминаетъ простотою кабинетъ Паскаля". Это — небольшая низкая комната съ тянущейся подъ потолкомъ желѣзною трубою. „Когда въ началѣ 80-хъ годовъ,—сообщаетъ г. Сергѣенко,—шла постройка всего дома, то Левъ Николаевичъ не хотѣлъ отдавать свой кабинетъ въ жертву богу роскоши, увѣряя графиню, что многіе полезнѣйшіе дѣятели живутъ и работаютъ въ несравненно худшихъ помѣщеніяхъ, чѣмъ онъ". Но едва-ли не съ большимъ правомъ могъ-бы онъ сказать, что немногіе „дѣятели" живутъ и работаютъ въ лучшихъ комнатахъ, чѣмъ онъ. Въ ней, нѣтъ ничего лишняго — ни картинъ, ни ковровъ, ни бездѣлушекъ. Но опытные работники знаютъ, что все ненужное только развлекаетъ, мѣшаетъ сосредоточенію мысли. Желѣзная труба подъ потолкомъ кажется некрасивою. Но она устроена для него нарочно, по требованіямъ новѣйшей гигіены, однимъ изъ его знакомыхъ: „особенность ея заключается въ томъ, что она при помощи одной лампы отлично вентилируетъ и отчасти согрѣваетъ рабочій кабинетъ". Всегда чистый воздухъ, равномѣрное тепло. Чего же лучше? Но главное достоинство этой комнаты—ея тишина. Послѣ перестройки дома оставшійся неприкосновеннымъ кабинетъ Льва Николаевича очутился „какъ-бы между небомъ и землею". Это испортило боковой фасадъ дома. „За то въ отношеніи тишины и спокойствія кабинетъ только выигралъ". Окна выходятъ въ садъ. Ни одинъ звукъ не долетаетъ съ улицы. Отдаленное

отъ жилыхъ покоевъ дома это убѣжище „всегда полно тишины, располагающей къ размышленію". Только тѣ, кто всю жизнь проводитъ въ созерцаніи, умѣютъ цѣнить по достоинству величайшее удобство комнаты—ея совершенное уединеніе и спокойствіе, ненарушимое, надежное безмолвіе. За это можно отдать все. Это—блаженство и глубокая нѣга, единственная и незамѣнимая роскошь мыслителей. И какъ она рѣдко, какъ трудно достижима въ современныхъ большихъ городахъ. Въ сравненіи съ этою нетинною роскошью, какими варварскими кажутся мѣщанскія затѣи нашего изнѣженнаго и въ самой изнѣженности огрубѣлаго, на американскій ладъ одичалаго вкуса.

Еще пріятнѣе, еще безмолвнѣе рабочая комната Льва Николаевича въ Ясно-Полянскомъ домѣ, въ затишьи стариннаго парка съ аллеями вѣковыхъ березъ и липъ, въ заповѣдномъ дворянскомъ гнѣздѣ, одномъ изъ прелестнѣйшихъ уголковъ средней Россіи. Комната эта, съ некрашеннымъ поломъ, сводчатымъ потолкомъ и толстыми стѣнами, прежде была кладовою. Въ самые знойные лѣтніе дни здѣсь—„прохладно, какъ въ погребѣ". Различные инструменты — лопата, коса, пила, щипцы, напилки — придаютъ убранству наивную, напоминающую дѣтство, свѣжую прелесть Робинзоновскаго жилища. Эти два рабочихъ кабинета—зимній и лѣтній—настоящія тихія, роскошно-простыя кельи современнаго ученика Эпикура, умѣющаго, какъ никто, извлекать изъ тѣлесной и духовной жизни самыя чистыя, невинныя, никогда не измѣняющія радости.

И все въ домѣ, по мѣрѣ силъ и возможности, соотвѣтствуетъ благородному, утонченному вкусу хозяина, его любви къ *роскошной простотѣ*. Гр. Софія Андреевна заботится, чтобы никакая житейская мелочь не оскорбляла его, не тревожила. „Все сложное и хлопотливое дѣло по хозяйству и по управленію дѣлами находится на ея попеченіи... Помощниковъ у нея нѣтъ"... А между тѣмъ величайшій порядокъ царствуетъ въ домѣ. Кучеръ Толстыхъ недаромъ говорилъ г. Сергѣенкѣ, что графиня „страсть какъ порядокъ любитъ". —„Она неутомима и всюду вноситъ свою живую энергію, домовитость и распорядительность. Стоитъ ей уѣхать по дѣламъ на день, на два изъ Ясной Поляны, и сложная машина, называемая „домомъ", уже начнетъ поскрипывать и давать перебои... Она превосходная хозяйка, внимательная, обходительная, хлѣбосольная. Ѣстся и спится въ Ясной Полянѣ, какъ дома".

За всегда обильнымъ, умѣренно простымъ и вмѣстѣ съ тѣмъ роскошнымъ столомъ Льву Николаевичу подаются особыя растительныя блюда. Вегетаріанство доставляетъ графинѣ множество хлопотъ: „она относится къ нему отрицательно и только терпитъ его въ домѣ, какъ своего рода крестъ",—такъ оно трудно и сложно. Но она не ропщетъ, сама иногда слѣдитъ на кухнѣ за приготовленіемъ новыхъ блюдъ, и она достигла, наконецъ, того, что растительный столъ въ Ясной Полянѣ такъ-же вкусенъ, питателенъ и даже почти такъ-же разнообразенъ, какъ мясной. И Левъ Николаевичъ, можетъ быть, никогда не узнаетъ, чего ей это стоило и что такія растительныя блюда, какія онъ имѣетъ, при всей простотѣ своей на самомъ дѣлѣ *роскошнѣе*, изысканнѣе мясныхъ, потому что требуютъ гораздо большей изобрѣтательности, новаго творческаго искусства, любовнаго вниманія и терпѣнія хозяйки. И ужъ конечно, если-бы онъ, подобно дядѣ Власу, ходилъ по большимъ дорогамъ или, какъ онъ это совѣтовалъ старшему сыну, нанялся бы въ батраки къ мужику, ему не удалось-бы съ такою точностью соблюдать вегетаріанскій постъ, можетъ быть, даже пришлось бы по-неволѣ ѣсть запретную „убоину", какую-нибудь селедку или печенку со Смоленскаго. Зато теперь жидкая овсяная похлебка, которую онъ любитъ,

едва-ли не вкуснѣе самыхъ дорогихъ и сложныхъ суповъ, приготовляемыхъ тысячными поварами, и ячменный кофе съ миндальнымъ молокомъ если не такъ душистъ, какъ чистый мокка, за то насколько здоровѣе. Къ тому-же, тѣлесная усталость, голодъ и жажда для него лучшія приправы блюдъ. Онъ помнитъ воду въ брусницѣ, которой послѣ косьбы старый крестьянинъ угостилъ однажды Левина.

— „Ну-ка, кваску моего! А, хорошъ?",— говорилъ мужикъ, подмигивая.

„И дѣйствительно, Левинъ никогда не пивалъ такого напитка, какъ эта теплая вода съ плавающею зеленью и ржавымъ отъ жестяной брусницы вкусомъ... Старикъ накрошилъ въ чашку хлѣба, размялъ его стеблемъ ложки, налилъ воды изъ брусницы, еще разрѣзалъ хлѣба и, посыпавъ солью, сталъ на востокъ молиться.

— „Ну-ка, баринъ, моей тюрьки...

„Тюрька была такъ вкусна, что Левинъ раздумалъ ѣхать домой обѣдать".

Вотъ кто умѣетъ ѣсть и пить. Пресыщеннымъ гостямъ Тримальхіона или современнымъ гастрономамъ и не снились такія наслажденія, которыя всегда испытываетъ этотъ совершенный эпикуреецъ.

Одежда его такъ-же проста, какъ пища, и насколько пріятнѣе, роскошнѣе нашего некрасиваго, унизительно стѣсняющаго тѣло, не русскаго, презираемаго народомъ и, въ сущности, угрюмо аскетическаго платья. Левъ Николаевичъ носитъ зимою сѣрыя, фланелевыя, очень мягкія и теплыя, а лѣтомъ — свободныя, прохладныя блузы своеобразнаго покроя. И никто не умѣетъ ихъ шить такъ, чтобы онѣ сидѣли на немъ удобно и просторно,— по всей вѣроятности искуснѣйшіе портные Парижа и Лондона не угодили-бы ему,—никто, кромѣ старухи Варвары изъ Ясно-Полянской деревни, да, можетъ быть, еще Софіи Андреевны. Верхнее платье — кафтаны, тулупы, полушубки, баранья шапка, высокіе кожанные сапоги— тоже все не случайнаго, а глубоко обдуманнаго покроя, приноровленнаго къ ведру и ненастью. Они такъ удобны и пріятны, что ими часто, соблазняясь, пользуются гости и домашніе. Это настоящая одежда сельскаго и притомъ сѣвернаго эпикурейца.

И въ этой одеждѣ свойственно ему даже нѣкоторое особое, неожиданное щегольство. Въ юности огорчался онъ тѣмъ, что лицо у него „совсѣмъ какъ у простого мужика". Теперь онъ этимъ хвастаетъ. Онъ любитъ разсказывать, какъ на улицахъ и въ незнакомыхъ домахъ принимаютъ его за настоящаго мужика или даже за бродягу.

— „Значитъ, аристократизмъ,—заключаетъ онъ,—не написанъ на лицѣ!"

Однажды Пьеръ Безуховъ, тоже нарядившись въ мужицкое платье, съ ребяческою гордостью залюбовался на свои босыя ноги, „съ удовольствіемъ переставлялъ ихъ въ различныя положенія, пошевеливая грязными, толстыми, большими пальцами. И всякій разъ, какъ онъ взглядывалъ на свои босыя ноги, на лицѣ его пробѣгала улыбка оживленія и самодовольства". Въ юности Левъ Николаевичъ страстно мечталъ о георгіевскомъ крестикѣ и флигель-адъютантскихъ аксельбантахъ. Теперь его плѣняютъ уже иные, болѣе современные знаки отличія. Но въ концѣ концовъ, не все-ли равно, какіе именно ордена — дырявыя-ли онучи или блестящіе аксельбанты. Да и онъ вѣдь только утѣшается: аристократизмъ все-таки написанъ на лицѣ его неизгладимыми чертами, и подъ мужичьимъ полушубкомъ виденъ въ немъ прежній безукоризненно-свѣтскій человѣкъ, и даже въ этой внѣшней грубой оболочкѣ свѣтскость, можетъ быть, еще замѣтнѣе, еще обаятельнѣе. Такъ, иногда у самыхъ великолѣпныхъ восточныхъ тканей основа дѣлается нарочно грубой и шероховатой, чтобы тѣмъ роскошнѣе выступали на ней тонкія искрящіяся нити золотыхъ и шелковыхъ узоровъ.

Мягкихъ постелей, пуховыхъ подушекъ онъ терпѣть не можетъ: ему на нихъ томно и душно. Онъ предпочитаетъ прохладныя кожанныя изголовья. Но сибаритъ, который, томясь безсонницей на опостылѣвшемъ ложѣ изъ розъ, мучится неловко подвернувшимся лепесткомъ, какъ-бы долженъ завидовать сну Льва Николаевича на его эпикурейски-мудромъ, жесткомъ и сладостномъ ложѣ.

Идиллическій запахъ навоза трогалъ чуть не до слезъ одного изъ самыхъ чувственныхъ и чувствительныхъ баловней - баричей XVIII вѣка — Жанъ-Жака Руссо. Левъ Николаевичъ такъ-же любитъ запахъ навоза. „Однажды утромъ, — разсказываетъ Анна Сейронъ, — пришелъ онъ къ завтраку прямо со свѣже-унавоженнаго поля. Въ то время въ Ясной Полянѣ собралось еще нѣсколько пришельцевъ, охотно занимавшихся удобреніемъ поля вмѣстѣ съ графомъ. Окна и двери въ комнатѣ стояли всѣ настежъ открытыми, иначе нельзя было-бы дышать. Графъ оглядывался на насъ весело, съ довольной улыбкой“. Онъ любитъ и благоуханія. Послѣ косьбы, уходя съ луга,—сообщаетъ г. Берсъ, —непремѣнно вытащитъ изъ копны клочекъ сѣна и, восхищаясь запахомъ, вюхаетъ его. „Лѣтомъ онъ всегда держитъ при себѣ цвѣтокъ, одинъ, но пахучій. Онъ держитъ его на столѣ, или въ рукѣ, или заткнутымъ за кожаный поясъ“. Надо видѣть, съ какимъ наслажденіемъ онъ прижимаетъ его къ своимъ ноздрямъ и „при этомъ во взглядѣ его на окружающихъ удивительно-нѣжное выраженіе.“ Ему также чрезвычайно нравятся французскіе духи и надушеное бѣлье. „Графиня заботится, чтобы въ шкафу его съ бѣльемъ всегда лежало саше“. Такъ, Левъ Николаевичъ изобрѣлъ новый утонченнѣйшій способъ наслаждаться ароматами: послѣ навоза—запахъ цвѣтка и духовъ еще упоительнѣе. Вотъ символъ, вотъ соединеніе: подъ крестьянскимъ, христіанскимъ полушубкомъ—бѣлье, надушеное сладострастнымъ шипромъ или дѣвственною Пармскою фіалкою.

Веселый мудрецъ, который нѣкогда въ Аттикѣ, обрабатывая собственными руками свой крошечный садъ, училъ людей довольствоваться малымъ и ни во что не вѣрить, ни на небесахъ, ни на землѣ, кромѣ счастья, какое можетъ имъ дать лучъ солнца, цвѣтокъ, немного хвороста, горящаго зимой, и лѣтомъ немного студеной воды изъ глиняной чаши, — призналъ-бы въ Л. Толстомъ своего вѣрнаго и, кажется, единственнаго ученика въ этотъ варварскій вѣкъ, когда среди безумно-изнѣженнаго и все-таки нищенски-грубаго, одичалаго американскаго „комфорта“ мы всѣ давно забыли, что такое—истинная роскошь.

И графиня Софія Андреевна, уже переставшая спорить о роздачѣ имѣнія и потихоньку, съ нѣжно-хитрой, материнской улыбкой прячущая въ бѣлье саше съ любимыми духами, услуживаетъ, помогаетъ ему, вѣрная и тайная сообщница, въ этой новой, трудной и необычайной роскоши. „Она смотритъ ему въ глаза“—замѣчаетъ одинъ изъ наблюдателей. „Она, какъ неусыпная нявька, заботится о немъ,—сообщаетъ другой,—и только на самое короткое время разстается съ нимъ... Изучивши подробно въ теченіе многихъ лѣтъ привычки мужа, она, по выходѣ Льва Николаевича изъ кабинета, уже по одному его виду знаетъ, какъ ему работалось и въ какомъ онъ настроеніи. И если нужно что-нибудь переписать для него, то она немедленно всѣ свои дѣла, которыхъ у нея всегда полны руки, отложитъ; и солнце въ этотъ день можетъ не появляться, а къ извѣстному часу все, что нужно, непремѣнно будетъ ею четко переписано и положено на письменный столъ“. И пусть онъ кажется неблагодарнымъ, пусть говоритъ, что жена ему не другъ, пусть даже не чувствуетъ ея любви, какъ воздуха, которымъ дышетъ,—ей вѣдь и

не нужно награды иной, кромѣ сознанія, что безъ нея не могъ-бы онъ прожить ни дня, что она его сдѣлала тѣмъ, что онъ есть. И „неусыпная нянька“ лелѣетъ, балуетъ, баюкаетъ, окружаетъ своими заботами и ласками, какъ невидимыми, мягкими и крѣпкими сѣтями — „слабою паутиною“ — этого вѣчно-непокорнаго и безпомощнаго семидесятилѣтняго ребенка.

Но, можетъ быть, все-таки тайный червь грызетъ ему сердце? Можетъ быть, преслѣдуетъ и мучаетъ его сознаніе, что не исполнилъ онъ заповѣди Христа, и пока тѣло его наслаждается, душа скорбитъ смертельно? Не замѣчаетъ-ли и гр. Софія Андреевна въ томъ самомъ письмѣ, гдѣ говоритъ о совершившемся въ немъ христіанскомъ переворотѣ, — что онъ „посѣдѣлъ, ослабъ здоровьемъ и сталъ тише, унылѣе, чѣмъ былъ“. Г. Берсъ также увѣряетъ, будто-бы, пріѣхавъ къ нему послѣ нѣсколькихъ лѣтъ разлуки, сразу почувствовалъ, „что веселое и оживляющее другихъ расположеніе духа, которое постоянно жило во Львѣ Николаевичѣ, теперь совсѣмъ исчезло“... „Ласковый, а вмѣстѣ съ тѣмъ и серьезный тонъ его встрѣчи какъ будто давалъ мнѣ понять, что радость моя велика теперь, но истинныя радости вовсе не эти“.

Вникая, однако, въ жизнь Л. Толстого, нельзя не придти къ заключенію, что этому „унынію“ не должно придавать особеннаго значенія. Едва-ли не было оно въ связи съ временнымъ нездоровіемъ, однимъ ихъ тѣхъ свойственныхъ ему, періодически повторяющихся колебаній, отливовъ и приливовъ тѣлесной бодрости, которые соотвѣтствуютъ такимъ-же періодически совершающимся въ немъ духовнымъ переворотамъ. По крайней мѣрѣ, г. Берсъ сообщаетъ, что уже и въ день его пріѣзда Левъ Николаевичъ не выдержалъ своего „серьезнаго тона“, своей новой, какъ-бы монашеской тихости: „навѣрно угадывая мою грусть по поводу произведеннаго имъ на меня впечатлѣнія, онъ, къ удовольствію всѣхъ насъ, пошутилъ со мною, внезапно вскочивъ мнѣ на спину, когда я ходилъ по залѣ“. И по этой шалости, которой дѣйствительно трудно было ожидать отъ человѣка, однимъ своимъ видомъ желавшаго показать, что „истинныя радости совсѣмъ не эти“, — посѣтитель тотчасъ-же узналъ въ немъ прежняго Льва Николаевича.

Нѣтъ, радость жизни не изсякла въ немъ: и донынѣ, и можетъ быть, даже именно теперь, въ старости, неисчерпаемый родникъ этой вѣчно-дѣтской радости кипитъ и бьетъ въ немъ съ еще большею силою, чѣмъ въ юности.

„Нельзя передать съ достаточной полнотой того веселаго и привлекательнаго настроенія, которое царитъ въ Ясной Полянѣ,— разсказываетъ очевидецъ,—и котораго источникъ всегда—Левъ Николаевичъ... Вспоминаю игру въ крокетъ. Въ ней участвовали всѣ— и взрослые, и дѣти. Она начиналась обыкновенно послѣ обѣда и кончалась со свѣчами. Игру эту я и теперь готовъ считать *азартною*, потому что я игралъ въ нее съ Львомъ Николаевичемъ... Дѣти особенно дорожатъ его обществомъ, наперерывъ желаютъ играть съ нимъ въ одной партіи; радуются, когда онъ затѣетъ для нихъ какое-нибудь упражненіе... Со мною онъ косилъ, вѣялъ, дѣлалъ гимнастику, бѣгалъ на перегонки, игралъ въ чехарду и городки“. Это было нѣсколько лѣтъ тому назадъ. Но г. Сергѣенко, который разсказываетъ о жизни его за послѣдніе годы, сообщаетъ, что онъ и теперь по-прежнему играетъ цѣлыми днями въ лаунъ-теннисъ и „бѣгаетъ съ мальчиками взапуски“. Вѣчный праздникъ, какъ бы новый золотой вѣкъ. „Въ домѣ у Толстыхъ, — говоритъ Сергѣенко, — всегда получается такое впечатлѣніе, какъ будто у нихъ назначенъ любительскій спектакль, и цѣлый цвѣтникъ молодежи го-

товится къ этому событію, наполняя весь домъ шумнымъ оживленіемъ, въ которомъ иногда принимаетъ дѣятельное участіе и Левъ Николаевичъ. Особенно если возникаетъ какая-нибудь забава, требующая движенія, выносливости и проворства, тогда Л. Н. поминутно будетъ поглядывать на играющихъ и участвовать душою въ ихъ удачахъ и неудачахъ; часто онъ и самъ не выдерживаетъ и вмѣшивается въ игру, обнаруживая при этомъ еще столько молодого жара и мускульной гибкости, что часто даже завидно дѣлается, когда глядишь на него". Да, вѣчный праздникъ, вѣчная игра—то въ полѣ за сохою, то на лаунъ-теннисѣ, то на лугу съ косцами, то за расчисткою снѣга для конькобѣжнаго катка, то за постройкою печки для бѣдной бабы. И напрасно Софья Андреевна тревожится сомнѣньями, могутъ-ли быть Льву Николаевичу въ его годы полезными тридцативерстныя прогулки на велосипедѣ. Что бы ни говорили врачи, онъ чувствуетъ, что это постоянное, какъ будто даже чрезмѣрное напряженіе мышцъ и мускуловъ, эта вѣчная гимнастика или игра, которая еще забавнѣе и пріятнѣе, когда называется „работою",—необходимы для его здоровья, для его жизни.

— Она укрѣпляетъ меня,—признается онъ самъ, — даетъ мнѣ крѣпкій сонъ, бодрое настроеніе и дѣлаетъ меня похожимъ на рабочую травяную лошадь. Дайте ей только отдохнуть да накормите ее, и она опять годна для работы.

Берсъ разсказываетъ объ одной игрѣ, изобрѣтенной Львомъ Николаевичемъ, которая возбуждала въ дѣтяхъ особенно-рѣзвый и шумный восторгъ. Эта игра, подъ названіемъ „Нумидійская конница", заключалась въ томъ, что „Левъ Николаевичъ совершенно внезапно вскакивалъ съ мѣста и, поднявъ одну руку вверхъ и предоставивъ свободу этой кисти, слегка пробѣжитъ по комнатамъ. Всѣ дѣти, а иногда и взрослые, слѣдовали его примѣру съ такой-же внезапностью". Въ этомъ старикѣ, который, какъ маленькій мальчикъ, съ внезапной рѣзвостью бѣгаетъ по комнатамъ и даже взрослыхъ увлекаетъ въ свою игру, я узнаю того, кто говоритъ о себѣ съ младенчески-ясною улыбкою: „я человѣкъ веселый, я всѣхъ люблю, я—дядя Ерошка!"

Изображая первыя, какъ сны, волшебныя и темныя воспоминанія самаго далекаго дѣтства, когда ему было года три-четыре, описываетъ онъ одно изъ наиболѣе счастливыхъ и сильныхъ впечатлѣній своихъ—купаніе въ корытѣ: „я въ первый разъ замѣтилъ и *полюбилъ свое тѣльце* съ видными мнѣ ребрами на груди и гладкое темное корыто, засученныя руки няни и теплую парную стращеную воду, и звукъ ея, и въ особенности ощущеніе гладкости мокрыхъ краевъ корыта, когда водилъ по нимъ рученками". Можно сказать, что съ того мгновенія, какъ трехлѣтнимъ ребенкомъ впервые замѣтилъ онъ и *полюбилъ* свое маленькое голое тѣло, онъ такъ и не переставалъ любить и жалѣть его всю жизнь. Глубочайшая, стихійная основа всѣхъ его чувствъ и мыслей—именно это первое, чистое, безпримѣсное ощущеніе плотской жизни,—любовь къ плоти. Это чувство выразилъ онъ, описывая радостное сознаніе животной жизни, которое однажды овладѣло Вронскимъ передъ свиданіемъ съ Анной Карениной. „Чувство это было такъ сильно, что онъ невольно улыбался. Онъ спустилъ ноги, заложилъ одну на колѣно другой и, взявъ ее въ руку, ощупалъ упругую икру ноги, зашибленной вчера при паденіи, и, откинувшись назадъ, вздохнулъ нѣсколько разъ всею грудью: „хорошо, очень хорошо"! — сказалъ онъ самъ себѣ. Онъ и прежде часто испытывалъ радостное сознаніе своего тѣла, но *никогда онъ такъ не любилъ себя, своего тѣла.*"

Кажется, ни въ комъ эта чистая животная радость плотской жизни, знакомая древнимъ, теперь сохранившаяся только у

дѣтей, не выражалась съ такой откровенною, первобытною и невинно-безстыдною обнаженностью, какъ въ Львѣ Толстомъ. И съ годами она не только не уменьшается, но даже увеличивается, какъ-бы отстаивается, очищается отъ всякихъ посторонпихъ примѣсей. Какъ вино, опавъ немъ, — „чѣмъ старѣ, тѣмъ сильнѣй". Весна его жизни кажется мрачной и бурной, по сравненію съ этой золотой, лучезарно-тихою осенью. Какъ выразился одинъ итальянскій дипломатъ XVI вѣка о другомъ великомъ жизнелюбцѣ и эпикурейцѣ—папѣ Александрѣ Борджіа, — Левъ Николаевичъ „къ старости молодѣетъ". Думая готовиться къ смерти, на самомъ дѣлѣ онъ какъ будто готовится только къ земному безсмертію:

И ежели жизнью земною
Творецъ ограничилъ летучій нашъ вѣкъ,
И насъ за могильной доскою,
За міромъ явленій не ждетъ ничего,—
Творца оправдаетъ могила его.

„Кто не былъ въ этомъ небольшомъ деревянномъ домѣ, выкрашенномъ темною охрою? умиляется Сергѣенко,—ученые и писатели, художники и артисты, государственные и финансовые дѣятели, губернаторы, сектанты, земцы, сенаторы, студенты, военные, фабричные, рабочіе, крестьяне, корреспонденты всѣхъ цвѣтовъ и націй и проч. и проч. Не проходитъ дня зимою, чтобы въ Долго-Хамовническомъ переулкѣ не появилось какое-нибудь новое лицо, ищущее свиданія съ знаменитымъ русскимъ писателемъ... Кто только не обращается къ нему съ привѣтствіемъ, съ сочувствіемъ, съ мучительными запросами и обвиненіями? Русская и французская молодежь, американцы, голландцы, поляки, англичане, баронесса Берта Суттнеръ и набожный браминъ изъ Индіи, умирающій Тургеневъ и мечущійся, какъ раненый звѣрь, разбойникъ Чуркинъ.

— „Радостно узнавать, — сказалъ однажды Левъ Николаевичъ, — про вліяніе на другихъ людей, потому что только тогда убѣждаешься, что огонь, который въ тебѣ,—настоящій,— настоящій, если зажигаетъ".

Эти слова напоминаютъ его-же признаніе другому собесѣднику нѣсколько лѣтъ назадъ:

— „Я не заслужилъ генерала-отъ-артиллеріи, зато сдѣлался генераломъ-отъ-литературы".

Теперь онъ могъ бы сказать, что заслужилъ генерала не только отъ литературы, но и отъ новой, грядущей въ міръ соціально-демократической религіи. И второе повышеніе выгоднѣе перваго.

Такъ съумѣлъ онъ соединить утонченнѣйшую роскошь и нѣгу плоти съ послѣднею роскошью и сладострастіемъ духа, —славою.

Гдѣ-же, однако, заповѣдь Христа объ отреченіи отъ собственности, о совершенномъ смиреніи и совершенной бѣдности, какъ единственномъ пути въ царствіе Божіе? Гдѣ этотъ соединяющій путь, какъ бы мостъ, перекинутый надъ пропастью, которую вырыли между нашей вѣрою и вѣрою русскаго народа преобразованія Петра? Гдѣ великій писатель земли русской въ образѣ великаго подвижника? И что сталось—увы, — съ нашей надеждою на возможность чуда въ исторіи русской культуры,—того, что этотъ не только плотскими, но и духовными сокровищами богатѣйшій изъ людей будетъ дѣйствительно въ потѣ лица своего зарабатывать хлѣбъ свой или, какъ дядя Власъ, „въ армякѣ, съ открытымъ воротомъ, съ обнаженной головой", будетъ протягивать руку за милостыней на построеніе еще невѣдомаго русскаго и всемірнаго храма. До этого веселаго „охотника", стараго язычника, дяди Ерошки, до этого обновленнаго барина, роскошнаго въ самомъ воздержаніи и простотѣ, какое дѣло — не американскимъ квакерамъ, не „корреспондентамъ всѣхъ цвѣтовъ и націй", не баронессѣ Бертѣ Суттнеръ и Полю Деруледу, не губернаторамъ, студентамъ, сенаторамъ, государственнымъ и финансовымъ дѣя-

телямъ и проч. и проч., — а тому, у кого не только на словахъ —

Сила вся души великая
Въ дѣло Божіе ушла,

тому, кто не только на словахъ „роздалъ имѣніе“,—

Самъ остался босъ и голъ,

кто и донынѣ скитается по слѣдамъ „Царя небеснаго, въ рабскомъ видѣ обошедшаго родную землю“?

Полонъ скорбью неутѣшною,
Смуглолицъ, высокъ и прямъ,
Ходитъ онъ стопой неспѣшною
По селеньямъ, городамъ.
. . . .
Ходитъ съ образомъ и съ книгою,
Самъ съ собой все говоритъ
И желѣзною веригою
Тихо на ходу звенитъ.

Удивительно, съ какимъ единодушнымъ сочувствіемъ всѣ жизнеописатели не нарадуются на уютность, теплоту и довольство свитаго Львомъ Николаевичемъ и Софіей Андреевной семейнаго гнѣзда. Хоть бы у кого-нибудь изъ нихъ промелькнула мысль о противорѣчіи между словомъ и дѣломъ того, кто обличаетъ въ противорѣчіяхъ всю человѣческую культуру. Но имъ, повидимому, и въ голову не приходитъ, что объ этомъ надо говорить поосторожнѣе, позастѣнчивѣе, что это прославляемое ими довольство и барская, даже какъ бы нѣсколько мѣщанская сытость „благопристойной и добродѣтельной семьи“ можетъ произвести впечатлѣніе неожиданное на тѣхъ, кому случится вспомнить слѣдующія слова:

„Одна степенно ведомая въ предѣлахъ приличія, роскошная жизнь благопристойной, такъ-называемой добродѣтельной семьи, проѣдающей, однако, на себя столько рабочихъ дней, сколько достаточно бы на прокормленіе тысячъ людей, въ нищетѣ живущихъ рядомъ съ этой семьей, — болѣе развращаетъ людей, чѣмъ тысячи неистовыхъ оргій грубыхъ купцовъ, офицеровъ, рабочихъ, предающихся пьянству и разврату, разбивающихъ для потѣхи зеркала, посуду и т. п.“

Не собственную-ли степенно ведомую и роскошную жизнь въ Ясной Полянѣ разумѣлъ Левъ Николаевичъ въ этихъ словахъ своихъ? И не должно-ли заключить изъ нихъ, что онъ чувствуетъ себя въ своемъ домѣ, какъ въ разбойничьемъ вертепѣ? Или это только страшныя слова—не болѣе?

Одинъ изъ наивныхъ списателей толстовской легенды, сообщивъ, что графъ хотя и не роздалъ имѣнія, но пересталъ имъ пользоваться, „не считая того, что остался подъ кровлей Яснополянскаго дома“, прибавляетъ, какъ будто для того, чтобы заглушить уже всякія возможныя сомнѣнія и тревоги въ совѣсти читателя: „они (супруги Толстые) ежегодно раздаютъ отъ двухъ до трехъ тысячъ рублей бѣднымъ“. По математическому расчету, который въ 80-хъ годахъ произвелъ такое дѣйствіе на совѣсть Льва Николаевича, эти двѣ-три тысячи равнялись-бы пятнадцать лѣтъ назадъ двумъ-тремъ копейкамъ плотника Семена, а въ настоящее время- одной копейкѣ или даже полушкѣ, ибо состояніе Льва Николаевича именно за послѣдніе годы значительно выросло и не перестаетъ рости, благодаря дѣловитости графини Софіи Андреевны, которая „по совѣту одной подруги, — какъ сообщаетъ Анна Сейронъ, — начала извлекать сама выгоды изъ сочиненій графа“. „Дѣла у нея идутъ такъ хорошо, что прежніе издатели изъ зависти стараются ей мѣшать, но она энергично ведетъ съ ними борьбу. Положеніе графа при этомъ выходитъ страннымъ. Его убѣжденіе говоритъ ему, что деньги —вредъ и кладутъ начало всякой порчѣ“.— „Кто даетъ деньги—тотъ даетъ зло“.—Теперь-же вдругъ открылся новый источникъ золота въ собственныхъ изданіяхъ. Сначала онъ не хотѣлъ слушать, когда заводилась рѣчь о деньгахъ и книгахъ; лицо его принимало выраженіе смущенія и страданія. Но графиня

твердо стояла на своемъ, чтобы обезпечить будущность дѣтей. Положеніе вещей, какъ оно было раньше, не могло продолжаться съ увеличеніемъ семьи и при возростающихъ расходахъ".

Тогда-то именно Левъ Николаевичъ „постарался закрыть глаза" и „весь ушелъ въ исполненіе своей программы жизни", своихъ „четырехъ упряжекъ". Но чѣмъ неумолимѣе разоблачалъ онъ противорѣчія современнаго, буржуазнаго общества, чѣмъ искреннѣе проповѣдывалъ исполненіе заповѣди Христа, отреченіе отъ собственности, тѣмъ лучше расходились изданія Софіи Андреевны, тѣмъ большій доходъ получала она съ нихъ. И то, что, казалось, грозило,—на самомъ дѣлѣ только способствовало имущественному благополучію семьи.

Однажды „отецъ Льва Николаевича,—разсказываетъ Сергѣенко, — будучи въ 1813 году послѣ блокады города Эрфурта посланъ съ депешами въ Петербургъ, на возвратномъ пути, при мѣстечкѣ Сентъ-Оби, былъ взятъ въ плѣнъ вмѣстѣ со своимъ крѣпостнымъ деньщикомъ. Послѣдній незамѣтно спряталъ въ сапогъ все золото своего барина и въ теченіе нѣсколькихъ мѣсяцевъ, пока они были въ плѣну, *ни разу не разувался.* Онъ натеръ себѣ ногу и нажилъ рану, но все время и виду не показывалъ, что ему больно. Зато, по пріѣздѣ въ Парижъ, графъ Николай Ильичъ могъ жить, ни въ чемъ не нуждаясь, и сохранилъ о преданномъ деньщикѣ навсегда доброе воспоминаніе".

На преданности такихъ „людей", какъ этотъ деньщикъ, зиждется все патріархальное счастіе, вся „степенно-ведомая жизнь такъ-называемой добродѣтельной семьи", какъ на гранитномъ основаніи. Помнитъ-ли объ этомъ случаѣ столѣтняя Яснополянская ключница Агафья? По крайней мѣрѣ, о томъ, какъ старый баринъ Николай Ильичъ Толстой, Николай Ильичъ Ростовъ, „сжимая свой сангвиническій кулакъ", говаривалъ „крестьянъ нужно держать вотъ какъ"!—она ужъ, конечно, помнитъ. Это та самая Агафья, которая, разсказывая о дѣтствѣ Льва Николаевича, утверждаетъ, что онъ былъ „хорошимъ ребенкомъ, только слабохарактернымъ", когда же слышитъ она объ его новыхъ причудахъ, только усмѣхается странною усмѣшкою. Еще болѣе хитрую, тонкую усмѣшку видѣлъ я на лицѣ Василія Сютаева, тверского крестьянина, тоже проповѣдника евангельской бѣдности, одного изъ умнѣйшихъ русскихъ людей, съ которымъ случилось мнѣ однажды бесѣдовать о Л. Толстомъ немного времени спустя послѣ того, какъ Левъ Николаевичъ побывалъ у него. И вотъ теперь мнѣ все кажется, что нѣчто подобное этой усмѣшкѣ должно иногда мелькать и въ лицѣ давно уже примиренной, „свыкшейся съ ученіемъ мужа", графини Софіи Андреевны.

Да, дѣды и прадѣды, бабушки и прабабушки, которыхъ старинные портреты смотрятъ со стѣнъ веселыхъ Яснополянскихъ покоевъ, съ выраженіемъ заботы въ глазахъ, свойственной глазамъ предковъ,—„только-бы дома было все благополучно!" — могутъ быть спокойны: дома все благополучно, все по-старому, — какъ было при нихъ, такъ есть и будетъ. Знаменитыя „четыре упряжки" оказались не такими страшными, какъ можно было думать сначала. Пока Левъ Николаевичъ отдыхаетъ отъ велосипедной прогулки или отъ крестьянской работы въ полѣ, отъ игры въ лаунъ-теннисъ или кладки печи для бѣдной бабы, графиня Софія Андреевна всю ночь не спитъ за корректурами для новаго изданія, „новаго источника золота", часть котораго недаромъ сохранилъ для барина въ сапогѣ своемъ вѣрный деньщикъ.

И лица предковъ благосклонно улыбаются въ своихъ потускнѣвшихъ рамахъ.

Однажды „при мнѣ пріѣхалъ ко Льву

Николаевичу больной и погорѣвшій мужикъ, — разсказываетъ Берсъ, — проситъ у него лѣса для сарая. Онъ пригласилъ меня, мы взяли топоры и вдвоемъ мигомъ срубили въ Яснополянскомъ лѣсу нѣсколько деревъ, обрубили сучья и увязали бревна на телѣжномъ ходу мужика. Я долженъ сознаться, что дѣлалъ это съ увлеченіемъ. Я испытывалъ неизвѣданное еще чувство радости, можетъ быть, вслѣдствіе вліянія Льва Николаевича, а можетъ быть и только оттого, что дѣлалъ это для несчастнаго, т. е. на самомъ дѣлѣ больного, измученнаго и неимущаго человѣка. Мужикъ стоялъ въ то время поодаль съ покорнымъ видомъ. Левъ Николаевичъ, конечно, замѣчая мою радость, нарочно уступалъ мнѣ работу, и я срубилъ почти всѣ деревья, какъ будто этимъ онъ хотѣлъ открыть мнѣ новыя ощущенія. Когда мы отправили мужика, онъ (Левъ Николаевичъ) сказалъ:

— „Развѣ можно сомнѣваться въ необходимости и въ удовольствіи такой помощи?“

Въ самомъ дѣлѣ, можно-ли въ этомъ сомнѣваться? Почему, однако, всетаки кажется, что мужикъ стоялъ не только съ покорнымъ, но и съ унылымъ видомъ въ то время, какъ господа наслаждались своимъ добрымъ дѣломъ? Чего ему еще нужно было? На что онъ разсчитывалъ? Ужъ не на обыкновенную-ли милостыню деньгами? Но вѣдь Левъ Николаевичъ при себѣ денегъ не носитъ. Или больному просто было холодно, скучно и томно ждать окончанія барской работы. Кто, впрочемъ, угадаетъ, какія насмѣшливыя и неблагодарныя мысли проходятъ въ умѣ мужика, когда ему помогаютъ господа съ особеннымъ удовольствіемъ, — ибо люди вообще, а Яснополянскіе мужики въ особенности, по природѣ своей насмѣшливы и неблагодарны.

— „Большинство мужиковъ,—признается самъ Левъ Николаевичъ,—смотрятъ на меня, какъ на рогъ изобилія и только. Да и можно-ли требовать отъ нихъ иныхъ отношеній? Вѣдь жизнь ихъ и взгляды слагались вѣками подъ вліяніемъ множества неотразимыхъ условій. И развѣ можетъ одинъ человѣкъ измѣнить все это?“

Это, однако же, и есть именно то самое, что возражала ему и графиня Софія Андреевна, по поводу роздачи имѣнія: „я не могу пустить дѣтей по міру, когда никто не хочетъ исполнять того-же!“ Въ чемъ же собственно Левъ Николаевичъ съ нею расходится? Это и есть главный, какъ будто неопровержимый доводъ „князя міра сего“, великаго Логика, который убаюкиваетъ насъ въ нашей языческой мерзости, и вслѣдствіе котораго христіанство, вотъ уже скоро двадцать вѣковъ, все никакъ нигдѣ „не удается“: если не можетъ одинъ человѣкъ измѣнить все это,—то пусть все и остается по-прежнему. Это и есть та серединная пошлость, на которой стоитъ міръ, по крайней мѣрѣ нашъ демократически-мѣщанскій міръ, и которая дѣлаетъ для него „слабую паутину собственности“ желѣзною цѣпью. Это и есть то, что придаетъ всѣмъ нашимъ христіанскимъ чувствамъ благоразумную, безопасную „теплоту“, о которой сказано въ Апокалипсисѣ ангелу Лаодикійской церкви: „о если-бы ты былъ холоденъ или горячъ, но поелику ты теплъ, изблюю тебя изъ устъ моихъ“.

— Я далъ вамъ, что могъ, и больше не могу,—говоритъ Левъ Николаевичъ „съ страдальческой ноткой“ обступившимъ его просителямъ.

„Мы направляемся черезъ садъ. Но намъ перерѣзываетъ путь мужиченка съ золотушнымъ мальчикомъ. Левъ Николаевичъ останавливается.

— Что тебѣ?

Мужикъ толкаетъ впередъ мальчика. Мальчикъ мнется и, смущаясь и растягивая слова, обращается ко Льву Николаевичу:

— Да-ай... жере-бе-ночка...

Мнѣ дѣлается неловко, и я не знаю, куда глядѣть.

Левъ Николаевичъ пожимаетъ плечами.

— „Какого жеребеночка? Что за глупость! У меня нѣтъ никакого жеребеночка.

— „Нѣтъ есть, — заявляетъ мужиченка и съ быстротою выдвигается впередъ.

— „Ну, я ничего этого не знаю. Иди съ Богомъ! — говоритъ Левъ Николаевичъ и, сдѣлавъ нѣсколько шаговъ, легко перепрыгиваетъ черезъ канаву".

Но совершенно-ли онъ увѣренъ въ томъ, что у него дѣйствительно нѣтъ никакого жеребеночка?

Въ „Дѣтствѣ и Отрочествѣ" Л. Толстой разсказываетъ, какъ однажды забывъ сказать объ одномъ грѣхѣ духовнику на исповѣди, поѣхалъ онъ къ нему снова исповѣдываться. Возвращаясь домой изъ монастыря на извозчикѣ, почувствовалъ онъ радостное умиленіе и нѣкоторую гордость отъ сознанія своего добраго поступка. И ему захотѣлось поговорить съ кѣмъ-нибудь, подѣлиться этимъ чувствомъ. Но такъ какъ подъ рукой никого не было, кромѣ извозчика, онъ обратился къ нему, разсказалъ ему все и описалъ всѣ свои прекрасныя чувства.

— „Такъ-съ, — сказалъ извощикъ недовѣрчиво.

„И долго послѣ этого онъ молчалъ и сидѣлъ неподвижно... Я уже думалъ, что и онъ думаетъ про меня то-же, что духовникъ, то-есть, что такого прекраснаго молодого человѣка, какъ я, другого нѣтъ на свѣтѣ, но вдругъ онъ обратился ко мнѣ.

— „А что, баринъ, ваше дѣло господское?

— „Что? — спросилъ я.

— „Дѣло-то, дѣло господское?—повторилъ онъ, шамкая беззубыми губами.

„Нѣтъ, онъ меня не понялъ,—подумалъ я, но уже больше не говорилъ съ нимъ до самаго дома".

И Льву Николаевичу стало стыдно.

„Я даже теперь,—прибавляетъ онъ,—краснѣю при этомъ воспоминаніи".

Мнѣ кажется, что больной крестьянинъ, который съ покорнымъ и унылымъ видомъ смотрѣлъ, какъ добрые господа собственными руками рубятъ для него деревья, и тотъ нелѣпый мужиченка, который требовалъ отъ Льва Николаевича несуществующаго жеребеночка, могли-бы сказать ему точно такъ-же, какъ извозчикъ:

— А что, баринъ, дѣло-то, дѣло ваше господское?

Такъ вотъ какъ онъ исполнилъ заповѣдь Христа, какъ разрушилъ слабую паутину собственности: „ну, я этого ничего не знаю. Иди съ Богомъ!"

Одинъ изъ очевидцевъ увѣряетъ, будто-бы Левъ Николаевичъ, что-бы ни дѣлалъ, „никогда не бываетъ *смѣшонъ*". Хотѣлось-бы этому вѣрить. Но я все-таки боюсь, что въ ту минуту, когда, убѣгая отъ нелѣпаго мужиченки, съ удивительной для семидесятилѣтняго старика быстротой и легкостью перепрыгивалъ Левъ Николаевичъ черезъ канаву,— онъ былъ нѣсколько смѣшонъ. О, я слишкомъ чувствую, что тутъ—не одно смѣшное, но и жалкое, и страшное для него и для всѣхъ насъ. И какъ почти всегда это бываетъ въ современной жизни — чѣмъ смѣшнѣе, тѣмъ страшнѣе.

Не страшно-ли, въ самомъ дѣлѣ, то, что и этотъ человѣкъ, который такъ безконечно жаждалъ правды, такъ неумолимо обличалъ себя и другихъ, какъ никто никогда,—что и онъ допустилъ въ свою совѣсть такую вопіющую ложь, такое безобразное противорѣчіе? Самый маленькій, и въ то-же время самый сильный изъ дьяволовъ, современный дьяволъ собственности, мѣщанскаго довольства, серединной пошлости, такъ называемой „душевной теплоты", не одержалъ-ли въ немъ свою послѣднюю и величайшую побѣду?

Если-бы толстовская легенда сложилась въ сумеркахъ среднихъ вѣковъ, можно-бы подумать, что въ образѣ нелѣпаго мужиченки, который требовалъ невозможнаго жеребеночка, воплотился этотъ дьяволъ. И когда Левъ Николаевичъ убѣгалъ отъ него—все равно — со стыдомъ-ли, съ ужасомъ или съ невозмутимою безпечностью,—какъ, должно быть, Искуситель торжествовалъ, какъ смѣялся, повторяя одну изъ своихъ любимыхъ страшныхъ шутокъ:

„А развѣ ты не зналъ, что я вѣдь тоже Логикъ?“

V.

„Ты царь—живи одинъ“,—говорилъ себѣ Пушкинъ; но, несмотря на великое, внутреннее одиночество, онъ болѣе, чѣмъ кто либо, всю жизнь окруженъ былъ „друзьями“ Удивительна въ немъ эта способность быстрой и какъ будто даже опрометчивой дружбы, простого и легкаго общенія съ людьми, равно съ великими и малыми, съ Гоголемъ и Ариной Родіоновной, съ императоромъ Николаемъ, Боратынскимъ, Дельвигомъ, Языковымъ и Богъ вѣсть еще съ кѣмъ, чуть-ли не съ первымъ встрѣчнымъ.

Нѣтъ, ты не проклялъ насъ!.. Ты любишь
съ высоты
Скрываться въ тѣнь долины малой,
Ты любишь громъ небесъ и также внем-
лешь ты
Журчанью пчелъ надъ розой алой.

Въ немъ столько естественнаго, безсознательно-христіанскаго прощенія, снисхожденія къ малымъ. И ни тѣни зависти, корысти или злобы къ великимъ. Съ какою безпечностью отдаетъ онъ сердце свое, съ какою царственною щедростью, даже расточительностью. Онъ кажется всѣмъ человѣкомъ, какъ всѣ, „добрымъ малымъ“ Пушкинымъ. И почти никто изъ „друзей“ не подозрѣваетъ страшнаго величія его безнадежнаго одиночества. Оно обнаружилось вдругъ только передъ самою его смертью, когда онъ могъ сказать себѣ съ тихою послѣднею горечью: „ты — царь, — *умри* одинъ!“

И Гете, еще болѣе одинокій, чѣмъ Пушкинъ, умѣлъ „скрываться въ тѣнь долины малой“ со своихъ ледяныхъ, безмолвныхъ вершинъ, гдѣ обитаютъ ужасныя *Матери*, — для дружбы съ пламеннымъ и столь земнымъ, несмотря на свою „небесность“, Шиллеромъ.

Въ жизни Л. Толстого поражаетъ особое одиночество, не то, которое свойственно геніямъ, а иное, земное, житейское, человѣческое. Онъ пріобрѣлъ себѣ почти все, что можетъ человѣкъ пріобрѣсти на землѣ, кромѣ друга. Его отношенія къ Фету нельзя назвать дружбою: онъ смотритъ на него слишкомъ свысока. Да и могъ-ли Фетъ быть другомъ Толстому? Это скорѣе пріятельство двухъ барскихъ, помѣщичьихъ семей,— не болѣе. Всю жизнь окружаютъ его только родственники, поклонники, наблюдатели или наблюдаемые и, наконецъ, ученики,—послѣдніе, кажется, дальше всѣхъ отъ него. И съ годами увеличивается въ немъ эта слишкомъ благоразумная, разсчетливая замкнутость, бережливость сердца, совершенная неспособность къ дружбѣ. Одинъ только разъ судьба, какъ бы желая испытать его, послала ему достойнаго, великаго друга. И онъ самъ оттолкнулъ его или не съумѣлъ приблизить. Я разумѣю Тургенева.

Ихъ отношенія—одна изъ труднѣйшихъ и любопытнѣйшихъ психологическихъ загадокъ въ исторіи русской литературы. Какая-то таинственная сила влекла ихъ другъ къ другу, но когда они сходились до извѣстной близости,—отталкивала, для того, чтобы потомъ снова притягивать. Они были непріятны, почти невыносимы и вмѣстѣ съ тѣмъ единственно-близки, нужны другъ другу. И ни-

когда не могли они ни сойтись, ни разойтись окончательно.

Тургеневъ первый понялъ и привѣтствовалъ въ Толстомъ великаго русскаго писателя: „когда это молодое вино перебродитъ, выйдетъ напитокъ, достойный боговъ“,— еще въ 1856 году писалъ онъ Дружинину. А черезъ двадцать лѣтъ слишкомъ — Фету: „имя Л. Толстого начинаетъ пріобрѣтать европейскую знаменитость; мы, русскіе, давно знаемъ, что у него нѣтъ соперниковъ“.

„Мнѣніе человѣка, — признается Л. Толстой, — котораго я не люблю, и тѣмъ болѣе, чѣмъ болѣе выростаю, — мнѣ дорого, — Тургенева“.

„Въ отдаленіи, — хотя это звучитъ довольно странно,—пишетъ онъ самому Тургеневу,—сердце мое къ вамъ лежитъ, какъ къ брату. Однимъ словомъ, *я васъ люблю*,—это несомнѣнно“.

Григоровичъ разсказываетъ о вечерахъ „Современника“ на квартирѣ Некрасова въ 50-хъ годахъ. „Толстой лежитъ въ средней проходной комнатѣ на сафьянномъ диванѣ и дуется, а Тургеневъ, раздвинувъ полы своего короткаго пиджака, съ заложенными въ карманы руками, продолжаетъ ходить взадъ и впередъ по всѣмъ tремъ комнатамъ. Въ предупрежденіе катастрофы, Григоровичъ подходитъ къ Толстому.

— „Голубчикъ Толстой, не волнуйтесь. Вы не знаете, какъ онъ васъ цѣнитъ и любитъ.

— „Я не позволю ему ничего дѣлать мнѣ на зло, — говоритъ Толстой съ раздувающимися ноздрями. — Это вотъ онъ нарочно теперь ходитъ взадъ и впередъ мимо меня и виляетъ своими демократическими ляжками!..“

Наконецъ „катастрофа“, которой недаромъ боялся Григоровичъ, разразилась въ Степановкѣ, имѣніи Фета, въ 1861 году, — ссора изъ-за пустяковъ, которая, однако, едва не довела ихъ до поединка. Тургеневъ былъ виноватъ. Онъ погорячился, сказалъ лишнее. Толстой былъ правъ,—какъ во всѣхъ своихъ житейскихъ отношеніяхъ, безукоризненъ и, несмотря на кажущійся внѣшній пылъ, внутренно холоденъ, замкнутъ и сдержанъ. А между тѣмъ, какъ это ни странно, виноватый Тургеневъ производитъ менѣе тягостное впечатлѣніе въ этой ссорѣ, чѣмъ правый Толстой. Тургеневъ тотчасъ опомнился и какъ мужественно, какъ просто и великодушно извинился. Толстой принялъ или только хотѣлъ принять его извиненіе за трусость.

„Я этого человѣка презираю“, — писалъ онъ Фету, зная, что слова его будутъ переданы врагу.

„Я чувствовалъ, — признавался Тургеневъ,—что онъ меня ненавидитъ, и не понималъ, почему онъ постоянно ко мнѣ обращается. Я долженъ былъ-бы по-прежнему держаться отъ него въ сторонѣ, я же попробовалъ приблизиться къ нему, и это чуть не привело насъ къ дуэли. Я никогда не любилъ его. И какъ я не понялъ все это раньше“.

Казалось-бы, все между ними кончено безповоротно. Но вотъ, черезъ семнадцать лѣтъ, Толстой дѣлаетъ снова первый шагъ къ Тургеневу, снова къ нему „обращается“ и предлагаетъ ему помириться. Тургеневъ тотчасъ отвѣчаетъ съ радостною готовностью, какъ будто самъ только и хотѣлъ, и ждалъ этого примиренія, встрѣчаетъ его, какъ, послѣ долгой невольной разлуки, самаго близкаго родного человѣка.

И послѣдняя мысль умирающаго Тургенева обращена къ „другу“, къ Толстому:

„Другъ мой, вернитесь къ литературной дѣятельности! Вѣдь этотъ даръ вашъ оттуда, откуда все другое. Ахъ, какъ-бы я былъ счастливъ, если-бъ могъ подумать, что просьба моя такъ на васъ подѣйствуетъ!.. Другъ мой,

великій писатель земли русской, внемлите моей просьбѣ!"

Въ этихъ словахъ есть недоговореный страхъ за Толстого, безмолвное недовѣріе къ его христіанскому перерожденію. Толстой ничего не отвѣтилъ,—по крайней мѣрѣ, предъ лицомъ русскаго народа, какъ обратился къ нему Тургеневъ,—не отвѣтилъ ему. И какъ знать, не уязвило-ли его это письмо, исполненное той безконечной силы правды, которую люди говорятъ только на краю гроба, болѣзненнѣе, чѣмъ какое-либо изъ ихъ прежнихъ столкновеній? Не повторилъ-ли онъ въ тайнѣ сердца своего съ пробудившеюся снова неодолимою ненавистью, съ напраснымъ желаніемъ презрѣнія: я этого человѣка презираю. Какъ всегда въ тѣхъ именно случаяхъ, когда, казалось-бы, слѣдуетъ ожидать отъ него самаго великаго, правдиваго, всерѣшающаго слова, — онъ замолчалъ и пропустилъ мимо ушей эту послѣднюю мольбу умирающаго друга и врага своего,—какъ недостойную отвѣта.

Однажды Тургеневъ сказалъ можетъ быть самое глубокое и проникновенное слово, которое когда-либо говорилось о Л. Толстомъ: главный недостатокъ его заключается въ отсутствіи *духовной свободы*.

О Левинѣ, который,—какъ это было Тургеневу ясно, — есть двойникъ самого Льва Толстого, онъ писалъ одному пріятелю:

„Развѣ могъ бы ты хоть на секунду допустить... *что Левинъ вообще способенъ кого-нибудь любить?* Нѣтъ, любовь — это одна изъ тѣхъ страстей, которыя уничтожаютъ наше „я"... Левинъ же, узнавъ, что онъ любимъ и счастливъ, не перестаетъ заниматься своимъ собственнымъ „я", не перестаетъ ухаживать за самимъ собою... *Левинъ эгоистъ до мозга костей*".

— „У васъ есть удивительное, рѣдкое качество—откровенность",—замѣчаетъ Нехлюдовъ Иртеньеву.

— „Да",—соглашается Иртеньевъ не безъ тайнаго самодовольства, — я всегда говорю именно тѣ вещи, въ которыхъ мнѣ стыдно признаться".

Странное, однако, впечатлѣніе производитъ „откровенность" Толстого, если глубже вникнуть въ нее: начинаетъ казаться, что этою откровенностью онъ еще больше скрываетъ послѣднюю глубину и тайну свою, такъ что чѣмъ откровеннѣе онъ, тѣмъ скрытнѣе. Онъ всегда говоритъ именно тѣ вещи, въ которыхъ стыдно ему признаться, кромѣ одной, главной, самой стыдной и страшной для него: о ней онъ ни съ кѣмъ, даже съ самимъ собою, никогда не говоритъ. Тургеневъ былъ единственный человѣкъ, съ которымъ онъ не могъ, какъ со всѣми, ни молчать, ни быть откровенно скрытнымъ. Тургеневъ слишкомъ зналъ, что такое Левинъ, слишкомъ ясно видѣлъ, что никогда никого не можетъ онъ полюбить кромѣ себя, и что въ этомъ—послѣдній стыдъ, послѣдній страхъ его, въ которыхъ признаться не имѣетъ онъ силы. Въ чрезмѣрномъ ясновидѣніи Тургенева заключается, можетъ быть, главная причина той загадочной, то притягивающей, то отталкивающей силы, которая такъ чудесно играла ими всю жизнь. Они были какъ два зеркала, поставленныя другъ противъ друга, отражающія, углубляющія другъ друга до безконечности; оба они боялись этой слишкомъ прозрачной и темной безконечности.

Столь-же замѣчательны отношенія Л. Толстого къ Достоевскому.

Они никогда не видались. Левъ Николаевичъ въ теченіе долгихъ лѣтъ собирался съ нимъ познакомиться: „я его считалъ моимъ другомъ, и иначе не думалъ, какъ то, что мы увидимся, и что теперь только не пришлось, но что это мое". Все собирался, но такъ и не собрался, не удосужился, и только послѣ знаменитыхъ похоронъ Достоевскаго, когда всѣ сразу заговорили, закричали о немъ, за-

суетились, какъ будто впервые открыли его, и Левъ Николаевичъ наконецъ присоединился къ общему хору, тоже заторопился навстрѣчу всенародному признанію, вспомнилъ и о своей заочной, запоздалой любви, и *„вдругъ“* почувствовалъ, что это былъ „самый близкій, дорогой, нужный“ ему человѣкъ. „Опора какая-то отскочила отъ меня. Я растерялся... я плакалъ и теперь плачу... На-дняхъ до его смерти я прочелъ „Униженные и Оскорбленные“ и умилялся“.

Удивительно, однако, какъ ему до конца не везло съ Достоевскимъ: ну, почему-бы, кажется, ужъ если „плакать и умиляться“, не выбрать чего-нибудь болѣе заслуживающаго, —хотя-бы „Преступленіе и Наказаніе“, „Идіота“, „Братьевъ Карамазовыхъ“? Почему остановился онъ именно на одномъ изъ немногихъ, посредственныхъ, юношескихъ и устарѣлыхъ, не имѣющихъ будущности, произведеній Достоевскаго — на „Униженныхъ и Оскорбленныхъ“? Опять—досадная случайность, опять „не пришлось“, „не собрался“, не удосужился.

Но вотъ что еще болѣе удивительно въ этомъ „похоронномъ“ письмѣ:

...„Никогда мнѣ въ голову не приходило мѣряться съ нимъ, никогда,—увѣряетъ Л. Толстой. — Все, что онъ дѣлалъ (хорошее, настоящее, что онъ дѣлалъ)“ — не предполагаютъ-ли, однако, эти скобки, что Достоевскій дѣлалъ и не настоящее, не хорошее, о чемъ онъ, Левъ Николаевичъ, здѣсь, надъ гробомъ, считаетъ пристойнымъ умолчать? — „все, что онъ дѣлалъ, было такое, что чѣмъ больше онъ сдѣлаетъ, тѣмъ мнѣ лучше. Искусство вызываетъ во мнѣ зависть, умъ то-же, но дѣло сердца—только радость“.

Что это? Какъ понять? Слишкомъ-ли онъ тутъ скрытенъ, или слишкомъ откровененъ? Признается въ зависти вообще, но отнюдь не въ зависти къ величайшему сопернику: въ произведеніяхъ Достоевскаго, молъ, только „дѣло сердца“—не болѣе. Неужели, однако, не болѣе? Неужели во всемъ Достоевскомъ такъ-таки и нѣтъ ничего кромѣ „дѣла сердца“, —ни ума, ни искусства, которымъ бы иногда могъ и Л. Толстой позавидовать? Или же въ сравненіи съ „дѣломъ сердца“ искусство и умъ у Достоевскаго такъ не важны, такъ мелки, что о нихъ и говорить не стоитъ? Но вѣдь отъ такой похвалы не поздоровится. А Левъ Николаевичъ плакалъ, конечно искренне плакалъ и умилялся надъ Достоевскимъ. Не цѣлый-ли лабиринтъ въ этихъ немногихъ словахъ. Попробуйте-ка, разберитесь въ нихъ. Снаружи—какъ просто, какъ сложно внутри. Кажется, мысль его смотритъ мнѣ прямо въ глаза, невинная, голая, но только-что я пытаюсь поймать ее, она, какъ оборотень, ускользаетъ изъ рукъ моихъ, и нѣтъ ея, и я не знаю, что это было? Мнѣ только холодно и жутко.

И въ этомъ письмѣ, какъ впрочемъ всегда, не обмолвился онъ ни однимъ словомъ о самомъ важномъ, любопытномъ, вызывающемъ на неизбѣжную послѣднюю откровенность, — объ отношеніи не только своемъ къ Достоевскому, но и Достоевскаго къ нему. А вѣдь именно Достоевскій говорилъ, и еще не задолго до смерти, объ ученіи Л. Толстого, о христіанскомъ перерожденіи его, такъ прямо, такъ искренно, какъ никто никогда не говорилъ. Или опять „не пришлось“, не случилось Льву Николаевичу заглянуть въ „Дневникъ Писателя“, или онъ просто не полюбопытствовалъ. А вѣдь какъ-бы не полюбопытствовать, кажется, не узнать, что думаетъ о святомъ святыхъ его этотъ „самый близкій, нужный ему, дорогой человѣкъ“, эта внутренняя „опора“ всей духовной жизни его? И о чемъ-бы, кажется, и кому говорить, какъ не объ этомъ Льву Толстому съ Достоевскимъ, и особенно въ такую торжественную минуту, когда онъ вдругъ почувствовалъ, что опоздалъ къ живому другу, и что ему остается только плакать надъ мертвымъ?

Достоевскій первый пророчески указалъ на

будущее, въ то время почти никому еще непонятное, да и донынѣ едва-ли вполнѣ понятое, *всемірное* значеніе художественныхъ произведеній Толстого. И такъ-же ясно, какъ силу, видѣлъ онъ и слабость его. О Левинѣ Достоевскій говоритъ почти то-же самое, что Тургеневъ: — „Левинъ эгоистъ до мозга костей“ — только другими словами. Онъ спрашиваетъ себя: „отчего произошло столь *мрачное обособленіе Левина и столь угрюмое отъединеніе въ сторону?*“ И возвращается не разъ къэтому вопросу, между прочимъ, размышляя и о такъ-называемомъ „опрощеніи“ Левина и Льва Толстого, объ ихъ попыткахъ „вернуться къ народу“. Достоевскій сознавалъ, что онъ болѣе, чѣмъ кто-либо изъ русскихъ людей, имѣетъ право высказать свое мнѣніе по этому поводу: „я видѣлъ народъ нашъ и знаю его, жилъ съ нимъ довольно лѣтъ, ѣлъ съ нимъ, спалъ съ нимъ и самъ „къ злодѣямъ причтенъ былъ“, работалъ съ нимъ настоящей мозольной работой... Не говорите-же мнѣ, что я не знаю народа! Я его знаю“.

Достоевскій думалъ, что бездна, отдѣляющая такихъ людей, какъ Левинъ и Левъ Толстой, отъ народа, гораздо глубже и непереступнѣе, чѣмъ они полагаютъ. „Ничего нѣтъ ужаснѣе, какъ жить не въ своей средѣ. Мужикъ, переселенный изъ Таганрога въ Петропавловскій портъ, тотчасъ-же найдетъ тамъ такого-же точно русскаго мужика, тотчасъ-же сговорится и сладится съ нимъ. Не то для „благородныхъ“. Они раздѣлены съ простонародіемъ глубочайшею бездной, и это замѣчается *вполнѣ* только тогда, когда *благородный* вдругъ самъ, силою внѣшнихъ обстоятельствъ, дѣйствительно, на дѣлѣ лишится прежнихъ правъ своихъ и обратится въ простонародье. Не то хоть всю жизнь свою знайтесь съ народомъ, хоть сорокъ лѣтъ сряду каждый день сходитесь съ нимъ... по-дружески, въ видѣ благодѣтеля или въ нѣкоторомъ смыслѣ отца, — никогда самой сущности не узнаете. Все будетъ только оптическій обманъ и ничего больше. Я вѣдь знаю, что всѣ, рѣшительно всѣ, читая мое замѣчаніе, скажутъ, что я преувеличиваю. Но я убѣжденъ, что оно вѣрно... Можетъ быть, впослѣдствіи всѣ узнаютъ, до какой степени это справедливо“.

„... Надо дѣлать только то, что велитъ сердце: велитъ отдать имѣніе — отдайте, велитъ идти работать на всѣхъ — идите, но и тутъ не дѣлайте такъ, какъ иные мечтатели, которые прямо берутся за тачку: дескать, я не баринъ, я хочу работать какъ мужикъ. Тачка опять-таки мундиръ... Не раздача имѣнія обязательна и не одѣваніе зипуна: все это лишь буква и формальность; обязательна и важна лишь *рѣшимость ваша дѣлать все ради дѣятельной любви*, все, что возможно вамъ, что искренно признаете для себя возможнымъ. Всѣ же эти старанія „опроститься“ — лишь одно только переряживаніе, невѣжливое даже къ народу и васъ унижающее“.

„... Сомнѣнія кончились, и Левинъ увѣровалъ, — во что? Онъ еще этого строго не опредѣлилъ, но онъ уже вѣруетъ. Но вѣра-ли это?.. Надобно полагать, что еще нѣтъ. Мало того: врядъ-ли у такихъ, какъ Левинъ, и можетъ быть окончательная вѣра. Левинъ любитъ называть себя народомъ, но *это баричъ, московскій баричъ средне-высшаго круга*, историкомъ котораго и былъ по преимуществу графъ Л. Толстой... Я хочу только сказать, что вотъ эти — какъ Левинъ, сколько бы ни прожили съ народомъ или подлѣ народа, но народомъ вполнѣ не сдѣлаются, мало того — во многихъ пунктахъ такъ и не поймутъ его никогда вовсе. Мало одного самомнѣнія или акта воли, да еще столь причудливой, чтобы захотѣть и стать народомъ. Пусть онъ помѣщикъ, и работящій помѣщикъ, и работы мужицкія знаетъ, и самъ коситъ и телѣгу запречь умѣетъ... все-таки въ душѣ

его, какъ онъ ни старайся, останется оттѣнокъ чего-то, что можно, я думаю, назвать *праздношатайствомъ*, — тѣмъ самымъ праздношатайствомъ физическимъ и духовнымъ, которое, какъ онъ ни крѣпись, а все-же досталось ему по наслѣдству, и которое ужъ во всякомъ случаѣ видитъ во всякомъ баринѣ народъ... А вѣру свою онъ разрушитъ опять, разрушитъ самъ, долго не продержится: выйдетъ какой-нибудь новый сучекъ и разомъ все рухнетъ... Однимъ словомъ, эта чистая душа есть самая праздно-хаотическая душа, иначе онъ не былъ-бы современнымъ русскимъ интеллигентнымъ бариномъ, да еще средне-высшаго дворянскаго круга".

Не знаменательно-ли это совпаденіе въ отзывѣ о Левинѣ и Львѣ Толстомъ двухъ столь своеобразныхъ, чуждыхъ другъ другу и даже противоположныхъ умовъ, какъ „западникъ" Тургеневъ и „славянофилъ" Достоевскій? „Никогда никого не любилъ, кромѣ себя самого";—„эгоистъ до мозга костей";—„московскій баричъ средне-высшаго круга";—„праздно-хаотическая душа"; — „праздношатайство". Неужели, однако, это послѣдній приговоръ?

Мнѣ кажется, что Тургеневъ и Достоевскій справедливы, но не *до конца* справедливы; въ пылу слишкомъ близкой и страстной борьбы не захотѣли или не съумѣли они высказать все, что, можетъ быть, имъ самимъ уже смутно чуялось и въ Левинѣ, и въ Львѣ Толстомъ, какъ искателяхъ новой религіи. Мнѣ кажется, что теперь, для насъ, болѣе далекихъ и болѣе спокойныхъ, возможно и большее проникновеніе въ эту все-таки единственно-великую человѣческую душу, потому что для насъ возможно большее милосердіе. А вѣдь только послѣднее милосердіе есть въ то-же время и послѣдняя справедливость.

Ежели есть въ жизни, въ дѣйствіяхъ Л. Толстого то, что я называю „эпикурействомъ" или „охотничествомъ" дяди Ерошки, что Достоевскій, пожалуй, съ чрезмѣрною рѣзкостью, называлъ „праздношатайствомъ московскаго барича",—то все-таки во внѣжизненномъ, творческомъ созерцаніи и въ своей безсознательной стихіи онъ глубже эпикурейства. Все-таки первая основа души его такъ же, какъ у всѣхъ людей нашего времени,—бездонно-глубокая, трагическая и ужасная. Стоитъ взглянуть на это лицо, до грубости сильное, лицо еще слѣпого подземнаго титана, — чтобы почувствовать, что это — *не только* „эпикуреецъ", *не только* „баричъ средне-высшаго дворянскаго круга", и что ужъ во всякомъ случаѣ это—не обыкновенный, безмятежный и беззастѣнчивый эпикуреецъ, какъ, напримѣръ, наши русскіе вельможи и баре XVIII вѣка, что это—не даромъ въ образѣ нищаго Лазаря отъ самого себя скрывающійся богачъ, огорченный, испуганный и застыдившійся эпикуреецъ. Сквозь лучезарнѣйшую радость жизни, хотя и не въ живомъ, не въ явномъ, не въ дневномъ, а въ темномъ, закрытомъ, еще слѣпомъ, подземномъ и ночномъ лицѣ его я узнаю каинову печать нашего вѣка, печать неисцѣлимой скорби и гордыни. И тѣ, кого назвалъ Боратынскій

> Поэзіи таинственныхъ скорбей
> Могучія и сумрачныя дѣти,

могли-бы иногда привѣтствовать въ немъ одного изъ своихъ—

> Ты съ нами пилъ изъ общей чаши,
> Какъ мы, отравленъ и великъ.

Будущаго онъ не достигъ, но и къ прошлому нѣтъ ему возврата. Онъ не доплылъ до другого берега, не долетѣлъ до другого края бездны;—онъ погибаетъ, но его величіе — въ гибели его.

Онъ никогда никого не любилъ, даже и себя не дерзнулъ полюбить послѣднею безстрастною и безстрашною любовью, — но кто съ большею мукою жаждалъ любви, чѣмъ онъ? Онъ никогда ни во что не вѣрилъ,—но кто съ большею неутолимостью жаждалъ

вѣры, чѣмъ онъ? Это не все,—но развѣ этого мало?

„Пускай, — говоритъ онъ въ „*Исповѣди*,— пускай я, выпавшій птенецъ, лежу на спинѣ, пищу въ высокой травѣ, но я пищу оттого, что знаю, что меня въ себѣ выносила мать, высиживала, грѣла, кормила, любила. Гдѣ она, эта мать? Если забросили меня, то кто же забросилъ? Не могу я скрыть отъ себя, что любя родилъ меня кто-то. Кто же этотъ кто-то?“

Я не вѣрю ему, когда онъ увѣряетъ, будто-бы нашелъ Бога, нашелъ истину и навсегда успокоился, что теперь ему „все ясно стало“. И кажется, когда онъ это говоритъ, —онъ всего дальше отъ Бога и отъ истины. Но я не могу ему не повѣрить, когда онъ говоритъ о себѣ, какъ о жалкомъ, выпавшемъ изъ гнѣзда, птенцѣ. Да, какъ ни страшно,—а это такъ. И онъ, этотъ титанъ, со всей своей силою—только жалкій птенецъ, который выпалъ изъ гнѣзда, лежитъ на спинѣ и пищитъ въ высокой травѣ, какъ я, и вы, и всѣ мы до единаго. Нѣтъ, ничего не нашелъ онъ,—никакой вѣры, никакого Бога. И все его оправданіе—только въ этой безнадежной мольбѣ, въ этомъ пронзительно-жалобномъ крикѣ безпредѣльнаго одиночества и ужаса. Да, и онъ, и всѣ мы только смутно чувствуемъ, но еще не знаемъ, какіе мы дѣйствительно жалкіе, покинутые птенцы, лишенные нашей единственной всечеловѣческой Матери Церкви, — я разумѣю Церковь не прошлаго и не настоящаго, а грядущаго Іерусалима, ту, которая всегда говоритъ людямъ: сколько разъ хотѣла я собрать васъ, какъ мать собираетъ птенцовъ подъ крылья свои, и вы не захотѣли.

Какъ близокъ онъ былъ къ тому, чего искалъ. Кажется—еще одинъ мигъ, одно усиліе—и все открылось-бы ему. Почему-же не сдѣлалъ онъ этого шага? Какая черта отдѣляла его отъ грани будущаго? Какая безконечная слабость въ безконечной силѣ его помѣшала ему разорвать послѣднюю завѣсу, уже прозрачную, тонкую, какъ „слабая паутина“,—и увидѣть Свѣтъ?

И нынѣ—исполнилъ-ли онъ все, что назначено ему было исполнить на землѣ? Закончилъ-ли кругъ своего духовнаго развитія? Остановился-ли и окаменѣлъ или снова оживетъ и снова совершится въ немъ послѣднее, уже дѣйствительно послѣднее, перерожденіе?

Кому предсказывать будущность такого человѣка? Но не кажется-ли всѣмъ намъ, что слова и дѣла его жизни для насъ уже не любопытны, не значительны, что мы знаемъ заранѣе, что больше того, что сказалъ и сдѣлалъ, онъ уже не скажетъ и не сдѣлаетъ и что онъ будетъ жить, какъ жилъ всегда. Но какъ онъ будетъ умирать?

Гете говоритъ: „благо тому, кто съумѣетъ соединить конецъ своей жизни съ началомъ ея“—это значитъ—соединить „змѣиную мудрость“ старости своей съ „голубиною простотою“ своего дѣтства. Съумѣетъ-ли соединить ихъ Л. Толстой? Произойдетъ-ли въ немъ, если не въ жизни, то, по крайней мѣрѣ, въ смерти, это послѣднее Воскресеніе, о которомъ я говорю? Спадетъ-ли съ очей слѣпого титана послѣдняя пелена и прозрѣетъ-ли онъ окончательно при „бѣломъ свѣтѣ смерти“?

Въ первой книгѣ его есть изображеніе весенней природы послѣ грозы, какой она является глазамъ ребенка.

„...Я высовываюсь изъ брички и жадно впиваю въ себя освѣженный душистый воздухъ... Все мокро и блеститъ на солнцѣ какъ покрытое лакомъ. Съ одной стороны дороги — необозримое озимое поле, кое-гдѣ перерѣзанное неглубокими овражками, блеститъ мокрою землею и зеленью и разстилается тѣнистымъ ковромъ до самаго горизонта; съ другой стороны — осиновая роща, поросшая орѣховымъ и черемушнымъ подсѣдомъ, какъ

бы въ избыткѣ счастія, стоитъ не шелохнется и медленно роняетъ съ своихъ обмытыхъ вѣтвей свѣтлыя капли дождя на сухіе прошлогодніе листья. Со всѣхъ сторонъ вьются съ веселою пѣснью и быстро падаютъ хохлатые жаворонки; въ мокрыхъ кустахъ слышно хлопотливое движеніе маленькихъ птичекъ и изъ середины рощи ясно долетаютъ звуки кукушки. Такъ обаятеленъ этотъ чудный запахъ лѣса, послѣ весенней грозы, запахъ березы, фіалки, прѣлаго листа, сморчковъ, черемухи, что я не могу усидѣть въ бричкѣ, соскакиваю съ подножки, бѣгу къ кустамъ и, несмотря на то, что меня осыпаетъ дождевыми каплями, рву мокрыя вѣтки распустившейся черемухи, бью себя ими по лицу и упиваюсь ихъ чуднымъ запахомъ. Не обращая даже вниманія на то, что къ сапогамъ моимъ липнутъ огромные комки грязи и чулки мои давно уже мокры, я, шлепая по грязи, бѣгу къ окну кареты.

— Любочка! Катенька!—кричу я, подавая туда нѣсколько вѣтокъ черемухи,—посмотри, какъ хорошо!

Дѣвочки пищатъ, охаютъ; Мими кричитъ, чтобы я ушелъ, а то меня непремѣнно раздавятъ.

— Дaты понюхай, какъ пахнетъ! – кричу я“.

Мелькнетъ-ли въ предсмертномъ бреду его это воспоминаніе далекаго дѣтства? Почудится-ли ему снова упоительный запахъ черемухи и свѣжее, какъ дѣтскій поцѣлуй, прикосновеніе мокрыхъ вѣтокъ къ лицу? И почувствуетъ-ли онъ тогда, что въ этой безконечной радости земной и этой любви къ земному, даже только къ земному, было и начало неземного. Пойметъ-ли онъ, что неодолимая, нечеловѣческая, животная и вмѣстѣ съ тѣмъ божественная любовь его къ плоти, съ которой онъ всю жизнь такъ тщетно боролся, могла бы остаться такой-же невинной, какъ въ еще болѣе далекомъ, незапамятномъ дѣтствѣ, когда онъ, купаясь въ корытѣ, въ первый разъ замѣтилъ и полюбилъ „свое маленькое голое тѣльце съ выступавшими ребрами“, и что эта любовь его къ себѣ, къ себѣ одному, была-бы святою, если бы только онъ любилъ себя до конца,—а это значитъ, любилъ себя не для себя, а для Бога, такъ же вѣдь, какъ и другихъ велѣлъ Господь любить не для нихъ самихъ, а для Него. Пойметъ-ли онъ, наконецъ, что тутъ нѣтъ высшаго и низшаго, что это два противоположныхъ и равно-истинныхъ пути, ведущихъ къ одному и тому-же; что, это—въ сущности даже и не два пути, а одинъ, только до времени кажущійся двумя, что не противъ и не отъ земли, а только черезъ землю можно придти къ неземному, не противъ и не безъ плоти, а только черезъ плоть — къ тому, что за плотью.—И намъ-ли бояться плоти,—намъ, дѣтямъ Того, Кто сказалъ: кровь Моя истинно есть питіе и плоть Моя истинно есть пища, — намъ, чей Богъ, чье *„Слово стало плотью“*?

Какъ нужно и важно было-бы для всѣхъ насъ, чтобы и Л. Толстой, этотъ въ настоящее время все-таки величайшій, сильнѣйшій изъ русскихъ людей, увидѣлъ то, что мы уже видимъ и въ жизни, и въ смерти нашими едва прозрѣвшими и свѣтомъ ослѣпленными глазами—послѣдній свѣтъ, послѣднее соединеніе, — чтобы и онъ *это* увидѣлъ, если не въ жизни, то хоть въ смерти своей, чтобы онъ успѣлъ, если не написать, то хоть сказать намъ объ *этомъ*,—о, мы вѣдь услышимъ и поймемъ слова его, сказанныя даже въ предсмертномъ бреду, какъ бы ни казались они другимъ неясными, ибо сказанное для насъ уже важнѣе, нужнѣе написаннаго, – говорится то, что есть и будетъ, пишется лишь то, что было и чего уже нѣтъ: нашу послѣднюю истину еще нельзя написать,—ее можно только сказать и совершить.

Но успѣетъ-ли онъ? Дай Богъ ему и намъ, чтобъ онъ успѣлъ.

Художественая Хроника

Къ лекціи г. Вл. Соловьева.

Замѣчательно, что послѣдняя лекція г. Влад. Соловьева, которая была и такъ и сякъ, но во всякомъ случаѣ не была геніальна, вызвала множество замѣтокъ, статей, полу-статей, большею частью смѣшливыхъ, но нельзя не отмѣтить, что *слово* и *тема* лекціи столь страннаго содержанія („объ Антихристѣ") какъ-то привились, и вотъ, что онѣ *привились*, показываетъ, что въ самомъ дѣлѣ какъ будто „въ воздухѣ антихристомъ пахнетъ". Въ шутку или не въ шутку, но газетный фонографъ не можетъ не отмѣтить звука, который въ него попадаетъ. Только-что появившіяся мартовскія книжки журналовъ „Жизнь" и „Ежемѣсячныя сочиненія" тоже излагаютъ и критикуютъ лекцію почтеннаго нашего философа. Въ одномъ изъ нихъ заглавіе статьи просто коробитъ: „Новорожденный антихристъ". „Тьфу, пропасть — не къ ночи будь сказано".

Именно „не къ ночи"... Есть день и есть ночь. Ну, христіанство, положимъ,—день, тогда, значитъ, возможна и есть—ночь? Напишемъ съ большихъ буквъ—и станетъ яснѣе: День и Ночь, какъ Христосъ и Антихристъ. Крайняя недостаточность лекціи г. Соловьева состояла въ томъ, что его „антихристъ" подражаетъ Христу, копируетъ и даже въ мелочахъ; напримѣръ, онъ не только благъ, милосердъ, но и также безстрастенъ, въ смыслѣ совершеннаго отсутствія въ немъ нашихъ бѣдныхъ земныхъ страстей. Такъ какъ мы всѣ подражаемъ или усиливаемся подражать Христу, то „антихристъ" (все—по Соловьеву) будетъ самый удачный изъ христіанъ. Но тогда непонятно, гдѣ же они раздѣлятся и почему раздѣлятся... А „антихристъ" — раздѣленіе. Нѣтъ, не правдоподобно и какъ-то не остроумно.

День и Ночь, какъ несовмѣщающееся и равно-божественное, — это лучше. Но кого же, спроситъ читатель, привлечетъ „ночь"? Какъ кого привлечетъ: да мы всѣ уже сейчасъ любимъ ночь и ея особый мистицизмъ и, увидѣвъ въ окно кабинета, что небо „вызвѣздило", бросаемъ книгу, и, захвативъ шляпу, идемъ гулять. Лермонтовъ на такой прогулкѣ сочинилъ истинную „антихристову пѣснь"; вслушайтесь—какая тоска:

> Ночь тиха. Пустыня внемлетъ богу
> И звѣзда съ звѣздою говоритъ.
> *Отчего же мнѣ такъ больно и такъ трудно?*
> *Жду-ль чего? жалѣю-ли о чемъ?*

Я преднамѣренно написалъ „богу" съ маленькой буквы, хотя печатается это слово въ сочиненіяхъ Лермонтова—съ большой, ибо здѣсь, какъ ужъ вы тамъ хотите, но во всякомъ случаѣ говорится не о „Христѣ, распятомъ при Понтійскомъ Пилатѣ", т. е. не о твердо извѣстномъ историческомъ Лицѣ. Чувствуете-ли вы мою мысль? Я хочу сказать, что если сразу прочитать стихотвореніе Лермонтова и въ упоръ спросить: говорится-ли тутъ о Христѣ и даже есть-ли это стихотвореніе, такъ сказать, евангельское по духу,—то вы сразу отвѣтите: „нѣтъ! нѣтъ!" И я скажу—

„нѣтъ“, и тутъ-то и поймаю какъ васъ, такъ и Лермонтова: о какомъ же тогда онъ „богѣ“ говоритъ, и съ такою раздѣльною (замѣтьте!) чертою:

Жду-ль чего, *жалѣю*-ли о чемъ?

Бѣдный мальчикъ,—потому что вѣдь онъ написалъ это юнкеромъ,—въ какомъ-то странномъ смятеніи „ждетъ“ еще „бога“ и „жалѣетъ“ объ оставляемомъ „Богѣ“. Вѣдь смыслъ стиховъ, неясный и автору, именно таковъ, этого невозможно оспорить. Въ этомъ отношеніи Лермонтовъ поразителенъ. Напримѣръ, кто не знаетъ его стихотворенія „Когда волнуется желтѣющая нива“.

Тутъ удивительны его подробности, *обстановка*, въ которой или отъ дѣйствія которой, отъ гипноза которой у поэта навертываются слезы, проходитъ умиленіе по душѣ.

И счастье я могу постигнуть на землѣ,
И въ небесахъ я вижу бога.

Опять я пишу „бога“, когда печатаютъ „Бога“,—ибо снова непререкаемо очевидно, что онъ видитъ въ небѣ не „распятаго при Понтійскомъ Пилатѣ“. Да и вы сами, разъ я васъ подвелъ въ упоръ къ вопросу, отвѣтите: „конечно—нѣтъ, конечно—какой-то другой и ужъ, слѣдовательно, конечно, съ маленькой буквы богъ“. Теперь дальше слушайте:

... Студеный ключъ, играя по оврагу
И погружая мысль въ какой-то смутный сонъ,
Лепечетъ мнѣ *таинственную сагу*...

—вотъ эта-то „таинственная сага“, непонятная самому сновидцу и таинственно ворошившая его воображеніе, и есть тема такъ прозаично и, можно сказать, бульварно прочитанной лекціи Соловьева. Дѣло въ томъ, что Лермонтовъ всю свою жизнь тревожился чувствованіемъ какого-то „еще бога“, безсильный и самый ранній абрисъ котораго онъ назвалъ „демономъ“, а позднѣе, любя то-же самое, изображая все ту-же самую тему, сталъ называть его „богомъ“ и началъ умиляться. Это-то и поразительно. Есть День и есть Ночь, и Ночь имѣетъ второе и совершенно противоположное, но также умиленіе въ себѣ, молитвы въ себѣ, слезы въ себѣ, но которыя мы никакъ не назывемъ „христіанскими молитвами“, какъ называемъ всѣ и не колеблясь „христіанскими молитвами и стихотвореніями“—„Іоанна Дамаскина“ и „Грѣшницу“ гр. А. Толстого. Вы чувствуете, что я хочу сказать: что есть категорія слезъ, кротости и прямо любви къ богу, которыя не относятся къ „Распятому при Понтійскомъ Пилатѣ“, и эти слезы выступаютъ на рѣсницы не послѣ чтенія Евангелія, не послѣ посѣщенія церковной службы, но вотъ когда

... Волнуется желтѣющая нива,

Или —

Звѣзда съ звѣздою говоритъ.

Теперь я вамъ приведу еще поразительное наблюденіе, между прочимъ, связуемое мною съ многочисленными теперь писаніями о необходимости преобразовать среднюю школу и поставить ее на свои спеціальныя европейскія ноги. „Свои спеціальныя европейскія ноги...“ Удивляло и удивляетъ меня слѣдующее: во всѣ вѣка существованія европейской исторіи собственно поэзія въ ней, т.-е. краски и струны, порывъ и восторгъ, ритмъ рѣчи и риѳма—

Эта милая шалунья

—не умѣли и не умѣютъ связаться и, очевидно, и не съумѣютъ никогда — съ Евангеліемъ и съ „Распятымъ при Понтійскомъ Пилатѣ“. Я зналъ одного очень образованнаго директора гимназіи, воспитанника бурсы и духовной академіи и очень долгое время бывшаго потомъ профессоромъ въ Казанской духовной академіи. Онъ мнѣ говорилъ, что не читалъ ни „Анны Карениной“, ни „Войны и

мира“ и зналъ только кое-что о Севастополѣ у Толстого; и это — просто по отсутствію *духовной нужды*, по отсутствію *влеченія*. „Вотъ я второй разъ перечитываю „Творенія Иннокентія“ (Таврическаго) — и съ тѣмъ-же удовольствіемъ, какъ въ первый разъ“. Между тѣмъ этотъ, уже сѣдой, директоръ былъ не прочь протанцовать въ семейномъ кругу, былъ скорѣе веселый человѣкъ (хоть и очень серьезенъ, очень „умственъ“) и вообще ни аскетическаго, ни монотонно-семинарскаго въ немъ ничего не было. Просто — „я не люблю романа и не интересуюсь романомъ, а стихи для меня—рубленая солома“. Но не думайте, что это личная особенность: всѣ средніе вѣка не имѣли поэзіи иначе, какъ какой-то безвоздушной, нервозной, и главная ихъ поэзія есть поэзія *камня* (архитектура, готика) и *вымысла* невозможнаго и несуществующаго (сказаніе о св. Граалѣ), а не поэзія какъ любовь и слезы *къ бытію* и *факту*; когда же появилась тамъ поэзія земного, земныхъ отношеній и чувствъ, и особенно чувствъ живыхъ, какъ у провансальскихъ трубадуровъ, то она и вызвала крестовый походъ и истребленіе веселой поэзіи и веселаго настроенія при папѣ Иннокентіи III и королѣ Филиппѣ II Августѣ. Но перебросьтесь въ новые вѣка. Шекспиръ вѣчно писалъ, и, кажется, поэтично: что же въ немъ и духѣ его и образахъ писаній есть отъ „Распятаго при Понтійскомъ Пилатѣ“? — Ничего!! Да, солнце европейской поэзіи полно такого *заснутія* (заснулъ и забылъ), — ужъ простите за новоизобрѣтенное нужное словцо,—заснутія христіанства, что просто дрожь наводитъ: у него есть „вѣдьмы“, „Калибанъ“, „Аріэль“, а ничего Христова—нѣтъ, нѣтъ и нѣтъ! То-же у Гете и Шиллера, которые чѣмъ угодно тревожатся, но не „Писаніемъ“, и, напр. Шиллеръ, написалъ „Юноша изъ Саиса“, „Церера“, „Гимнъ радости“, а не написалъ „Юноша изъ Лоретто“, „Св. Варвара Великомученица“, „Радость отшельника“ и пр. Самыя темы показываютъ, чѣмъ люди были заняты, и это суть *первые люди*, *первыя солнца* европейской поэзіи. Такимъ образомъ, вся европейская поэзія, за какими-нибудь блѣдными и искусственными исключеніями, въ родѣ „Грѣшницы“ и „Іоанна Дамаскина“ Толстого, уже сейчасъ есть анти-Христова пѣснь; и это было бы еще съ полгоря, но бѣда, и настоящая, начинается съ факта, что вѣдь напр. у Шиллера есть чарующее благородство, у Гете—безпросвѣтная глубина, у Шекспира—живописность, жизнь, глубина-же! Я не читалъ „Потеряннаго рая“ Мильтона, но мнѣ запомнились гдѣ-то, когда-то прочитанныя слова, что собственно ярокъ и обаятеленъ тамъ - сатана, а о Богѣ—мало и блѣдно. Значитъ, тоже вродѣ „Демона“ Лермонтова. Вотъ нѣсколько штриховъ, которые я не могу здѣсь развить, но могъ ихъ богато выразить и орнаментировать Вл. Соловьевъ, разъ уже онъ взялся за эту тему. Мысль „христіанскаго искусства“ глубоко занимала всѣ великіе умы въ Европѣ, но подите въ Эрмитажъ и пересмотрите всю школу итальянцевъ, испанцевъ и голландцевъ: и какъ ни часты тамъ библейскіе и евангельскіе сюжеты — просто этихъ картинъ нельзя внести въ церковь. Не станутъ молиться помнящіе о „Распятомъ при Понтійскомъ Пилатѣ“; но вѣдь художники-то, рисуя, молились на свои сюжеты, образы, молились въ воображеніи, и вотъ опять выскакиваетъ строчка Лермонтова:

И въ небесахъ я вижу бога...

—до очевидности „бога“ съ маленькой буквы, если нельзя внести въ церковь. Вотъ вамъ и загадка. Вотъ вамъ и тема для Соловьева. Все время существованія Европы, кромѣ Дня-Христа, была какая-то „ночь“-богъ, къ которой, не называя имени, неслась вся европейская поэзія, живопись. Я просто констатирую фактъ, и даже меньше — только

подчеркиваю то, что, въ сущности, каждому съ перваго класса гимназіи извѣстно, ибо кто же не знаетъ, что Савонарола чувствовалъ потребность жечь картины, а исповѣдники совѣтуютъ не читать романовъ и стиховъ... И вѣдь что романы; но никакъ нельзя отрицать, что въ романахъ этихъ, вообще запрещенныхъ къ чтенію и „грѣшныхъ", есть страницы изумительнаго тоже умиленія, кротости, нѣжности, доброты. Сказать, что всѣ романы злы и построены на началахъ злости и пробуждаютъ въ читателѣ злость, — просто чепуха. Но если тамъ есть „добро" и вмѣстѣ съ тѣмъ — читать ихъ есть „грѣхъ", значитъ есть какое-то „второе добро", „еще Богъ".

Значитъ, міръ, какъ объ этомъ и учитъ совершенно непререкаемо само христіанство, раздѣляется уже сейчасъ на „царство Христово" и „царство анти-Христово"; а что, говоря это, проповѣдники ни мало не ошибаются и только выражаютъ собою Евангеліе, очевидно изъ весьма принципіальныхъ словъ Христа: Царство Мое — *не отъ міра сего*". Шекспиръ, Гете, Шиллеръ, Лермонтовъ до такой степени „отъ міра сего", прилѣпились къ нему безконечно и съ невыразимымъ умиленіемъ разрисовали его, что до послѣдней степени ясно, что они точно стоятъ внѣ таинственнаго „Царства Его". „Царство Его" — и нѣтъ Дездемоны, нѣтъ Офеліи, — это очевидно! Но тутъ начинается раздираніе нашего, по крайней мѣрѣ моего, сердца: я люблю Дездемону! Люблю и люблю! И люблю не тогда, когда она сдѣлается монахиней, а люблю въ привязанности ея къ Отелло, сейчасъ и такую, какъ она есть, безъ покаянія. И тутъ, насколько я люблю землю, уже во мнѣ, значитъ, самомъ начинается антихристъ, и насколько мы вообще любимъ нашихъ женъ-Дездемонъ, нашихъ дочерей-Офелій, и вообще милое, ласковое, улыбающееся и граціозное на землѣ,—мы внѣ „Его царства" и во власти ... ну ужъ примѣнимъ терминъ — „анти-Христа". Вотъ вы и разбирайтесь. Да вѣдь и соотвѣтственно этому прямо есть слово къ намъ: „если кто приходитъ ко Мнѣ, и не возненавидитъ отца своего и матери, и жены и дѣтей, и братьевъ и сестеръ, а притомъ и *самой жизни своей*, тотъ не можетъ быть Моимъ ученикомъ" (Лук. 14, 26). Вотъ ясное раздѣленіе Христова и анти - Христова. Нѣтъ, святые отшельники Ѳиваиды и Соловокъ, убѣгая въ ледяныя и знойныя пустыни, знали, что дѣлали. Но

...Генрихъ! Генрихъ!

Это кричала бѣдная Гретхенъ въ тюрьмѣ, и вотъ, на мѣстѣ Фауста, я ужъ лучше бы съ антихристомъ остался, но эту возлюбленную женщину въ такую минуту и въ такомъ мѣстѣ не оставилъ бы. Просто есть пункты и секунды, и притомъ вовсе не случайные, а вѣчные (принципіальные), когда бѣдное мое земное, а пожалуй даже и небесное „я" принуждается, — и принуждается совѣстью и закономъ ея, — послѣдовать не „царству *не* отъ міра сего", но „царству *міра сего*" и, слѣдовательно, открыть въ себѣ, въ каждомъ нашемъ „я", то раздѣленіе Дня-Ночи, которое такъ дурно уловилъ г. Вл. Соловьевъ въ „Книжкахъ Недѣли" и въ залѣ городской думы.

В. Розановъ.

О памятникѣ Гоголю.

(Изъ письма въ редакцію).

Когда въ Греціи раздавались вѣсти о побѣдахъ — дрожали быки: ждали гекатомбы.

Когда у насъ раздаются вѣсти о новомъ памятникѣ, я чувствую какую-то дрожь, хотя казалось бы... мнѣ-то чего опасаться?

Но я перебираю въ умѣ наши русскіе памятники. Какъ сказать? Въ общемъ — они являютъ видъ печальный,— съ этимъ врядъ-ли кто будетъ спорить. Не будемъ говорить о томъ памятникѣ, который безпорядкомъ своего антуража огорчалъ Городничаго,—возьмемъ нѣсколько примѣровъ изъ болѣе извѣстныхъ.

Но предварительно предпошлемъ, какъ говорятъ профессора, нѣсколько общихъ замѣчаній и настроимъ себя, если возможно, на болѣе серьезный ладъ, съ оттѣнкомъ возвышенной меланхоліи.

Ничего нѣтъ удивительнаго, что у насъ скульптура не процвѣтаетъ: она не имѣетъ корней въ исторіи нашего національнаго искусства. На западѣ скульптура была любимою дочерью христіанской церкви,—у насъ, напротивъ, церковь не допускаетъ пластическихъ изображеній, статуй, видя въ нихъ какъ бы подобіе идоловъ. Въ народномъ искусствѣ мы создали каменныя бабы и замерли на складняхъ. Затѣмъ скульптура стала удѣломъ академическаго преподаванія и дала почтенныя, но мало-оригинальныя пробы казеннаго творчества. На нашихъ глазахъ русская скульптура начала какъ будто проявлять признаки національнаго развитія, какъ вдругъ подоспѣли теоріи, такъ сказать, идейнаго утилитаризма, съ знаменитою формулою „что хотѣлъ этимъ сказать художникъ", и намъ сталъ угрожать опять поворотъ къ каменнымъ бабамъ.

Итакъ, мы, русскіе, по части скульптуры — плохи. Культъ тѣла, красота формъ—это все... подъ сомнѣніемъ. А скульптура безъ тѣла врядъ-ли можетъ осуществить свои собственныя, спеціальныя задачи.

Результаты скудные, чтобы не сказать болѣе, мы видимъ на памятникахъ. Лучшій, Петра I въ Петербургѣ, и относительно недурной памятникъ Минина и Пожарскаго въ Москвѣ— произведенія не русскихъ скульпторовъ, Фальконè и Мартоса. Нашъ отечественный Фидій, Микѣшинъ, создалъ въ Новгородѣ родъ „поповки" съ фигурами вокругъ, а въ Петербургѣ—огромный колокольчикъ на фундаментѣ, передъ Александринскимъ театромъ. Не думаю, чтобы эти національные шедевры могли возбудить въ насъ чувство особой гордости.

Ужасенъ памятникъ Лермонтову въ Пятигорскѣ! Печальны и остальные. А дюкъ де-Ришелье въ Севастополѣ, а Бобринскій въ Кіевѣ! Ни объ одномъ нельзя сказать, чтобы памятникъ служилъ украшеніемъ городу, чтобы онъ являлъ собою дѣйствительный апоѳеозъ великаго человѣка, озареннаго безсмертіемъ: просто поставили памятникъ—онъ и стоитъ-себѣ. Люди ходятъ мимо, никто на него не смотритъ и мало кто знаетъ — кого, почему, когда?

Памятникъ Екатерины II, Микѣшина, при натурализмѣ деталей представляетъ странную концепцію: верхняя фигура шествуетъ, а нижнія сидятъ, такъ что она идетъ у нихъ надъ головами и должна упасть. Силуэтъ и контуры страшно тяжелы, они совершенно теряются издали, а складки мантіи сливаются въ безформенную массу. Памятникъ задуманъ живописцемъ (хотя Микѣшинъ и рисовалъ-то плохо), а не созданъ спеціальнымъ темпераментомъ скульптора.

О статуяхъ Кутузова и Барклая нечего и говорить. Онѣ съ какою-то покорною скукою стушевываются на фонѣ Казанскаго собора.

Одинъ изъ удивительнѣйшихъ памятниковъ находится въ Костромѣ: обелискъ, па самой верхушкѣ его бюстъ Михаила Ѳедоровича, на самомъ краѣ пьедестала стоитъ на колѣняхъ Сусанинъ, у котораго мѣстный воръ отвинтилъ ногу.

Скажите, читатель, какъ вы понимаете, что такое памятникъ? — Это прежде всего произведеніе скульптора, вылѣпленное изъ глины, отлитое изъ бронзы или высѣченное изъ мрамора. Впрочемъ, высѣченныхъ... у насъ памятниковъ нѣтъ: климатъ не позволяетъ. Наши

морозы рвутъ на части мраморъ, начиная почему-то съ носа изображенія, ну а при такихъ условіяхъ памятникъ существовать не можетъ.

Итакъ, скульптурное произведеніе, статуя изъ бронзы, на пьедесталѣ, поставленномъ на площади во славу великаго человѣка,—вотъ что называется памятникомъ.

Со стороны формы — статуя, какъ вещь художественная, должна быть *прекрасна*. Здѣсь умѣстно замѣтить, что подъ этимъ словомъ вовсе не разумѣется банальная красивость, le joli, — напротивъ, ничто такъ не противно прекрасному въ искусствѣ, какъ красивое, приноровленное ко вкусу толпы, воспитанной на магазинныхъ выставкахъ. Данте, Пушкинъ, Лермонтовъ, Гоголь не были красивы, но образы ихъ, созданные художникомъ, непремѣнно будутъ прекрасны, если сохранятъ свойственный имъ характеръ, печать индивидуальности поэта, и пріобрѣтутъ *стиль*, который отражаетъ индивидуальность художника.

Чтобы статуя, поставленная на площади, была прекрасна, она должна быть разсчитана на особыя условія перспективы и освѣщенія. Она стоитъ на высотѣ. Ея силуэтъ вырѣзывается отчетливыми контурами на яркомъ фонѣ неба или освѣщенныхъ поверхностей. Поэтому невыгодно ставить бронзовую статую передъ темнымъ фономъ деревьевъ. Этотъ силуэтъ долженъ быть характеренъ и стиленъ. Памятникъ дѣйствуетъ не деталями, а общею массою.

Если взглянуть на большинство нашихъ памятниковъ съ этой точки зрѣнія, т. е. спеціальной приспособленности статуи на высокомъ пьедесталѣ на открытомъ воздухѣ, то самымъ прекраснымъ изъ нихъ будетъ, конечно, *Петръ*, Фальконè, съ надписью „Петру *перьвому* Екатерина вторая".

Его силуэтомъ, гармоніей массъ, контрастомъ геніально скомпанованныхъ фигуръ и линій постамента - скалы вдоволь не налюбуешься! Сколько стиля и сколько характера! Конечно, нѣсколько страненъ костюмъ, котораго Петръ I никогда не носилъ, но вѣдь памятникъ допускаетъ извѣстную идеализацію, и допускалъ ее въ гораздо большей степени въ XVIII вѣкѣ.

Стильностью и большою виртуозностью техники отличается и другой петербургскій памятникъ—Императору Николаю. Но сравнивая натурализмъ Клодта съ манерою Фальконè, вы видите неизмѣримое превосходство послѣдняго. Памятникъ Клодта кажется тщательно отшлифованной металлическою моделью всадника. Памятникъ Фальконè дышетъ жизнью въ идеальной транскрипціи искусства. Мягкая лѣпка заставляетъ забыть о металлѣ. Но въ жесткой манерѣ Клодта есть нѣчто дающее памятнику извѣстную цѣльность. Стиль его — строго оффиціальный, казенный, но это все-таки — стиль. Возьмите теперь московскій памятникъ Пушкина: по-моему (я не навязываю своего сужденія и не стараюсь его *объективировать*!), онъ крайне неудаченъ, въ смыслѣ формы. Его силуэтъ — скученъ, унылъ и некрасивъ. Прямыя складки плаща своимъ параллелизмомъ придаютъ контурамъ удручающую монотонность. Сомнительная стильность деталей костюма (покрой брюкъ, падающихъ грубой складкой на тупой носокъ сапога, соотвѣтствуетъ-ли эпохѣ?), притомъ отсутствіе характерности, банальность руки, держащей шляпу, удрученная поза съ понурою головой, — все это не возбуждаетъ восхищенія.

Всѣмъ извѣстно, что Пушкинъ былъ невысокаго роста, — на памятникѣ человѣкъ длинный. Пушкинъ поэтъ, одаренный божественнымъ, яркимъ лиризмомъ,—на памятникѣ человѣкъ съ понурой головой, меланхоликъ. Я понимаю, что хотѣлъ выразить скульпторъ: Пушкинъ — властитель думъ, Пушкинъ — изгнанникъ, поэтъ-учитель... Все это прекрасно, но главное, то, что составляетъ характеръ именно Пушкина, а не поэта во-

обще,— этого я не вижу. Москва, кажется, гордится этимъ памятникомъ, но я не встрѣчалъ людей, которые бы имъ *восхищались*. А искусство должно восхищать.

Поговоримъ теперь о внутренней, такъ сказать, сторонѣ памятника, о томъ, что онъ долженъ выражать. Въ нашемъ постоянномъ стремленіи къ утилитарности мы вѣдь требуемъ, чтобы искусство насъ (или не насъ собственно, а народъ вообще) поучало.

Казалось бы, мало-ли у насъ учителей: церковь, школа, администрація, судъ, журналистика — всѣ поучаютъ, а иногда и наказываютъ. Можно бы, кажется, предоставить живописи, музыкѣ и скульптурѣ только восхищать насъ, облагораживая попутно нашъ вкусъ.

Но нѣтъ! Музыка обязана смягчать наши нравы, живопись—будить гражданскія чувства, а скульптура—наставлять въ добродѣтели, именно посредствомъ памятниковъ.

Мнѣ же кажется, что скульпторъ долженъ стремиться *только* къ созданію характерной, стильной и прекрасной статуи.

Теперь представьте себѣ, что я долженъ былъ испытать, прочтя въ одной газетѣ слѣдующее: лицо, изъ городского управленія, состоящее, повидимому, въ коммиссіи о памятникѣ Гоголя, такъ формулируетъ свою программу: желательно изобразить Гоголя сидящимъ — это всего естественнѣе для писателя: пусть сидитъ и какъ будто пишетъ, а надъ статуей нужно устроить... прикрытіе Вѣроятно, вродѣ навѣса!

Ну какъ же при этомъ не испустить вопля: Гоголь сидя, передъ столомъ, все это изъ бронзы,—слѣдовательно, на извѣстномъ разстояніи получится безформенная глыба съ торчащей головой. Сверху навѣсъ—сѣнь, что ли, или зонтъ, т. е. полнѣйшее безобразіе!—потому что разъ вы ставите статую на площади, то ставите ее *sub Jove*, подъ открытымъ небомъ, а если желаете сооружать навѣсы, такъ не проще-ли поставить ее въ зданіе, подъ крышу?

И вотъ при мысли, что 90.000 р. будутъ убиты для созданія новаго неудачнаго памятника на Руси, я ощутилъ то совершенно неразумное чувство, о которомъ упоминалъ въ началѣ письма. Конечно, оно глубоко неразумно: возможно-ли кого-либо убѣдить, что въ вопросѣ о томъ, *какой* долженъ быть памятникъ Гоголю, никто не имѣетъ рѣшающаго голоса, кромѣ скульпторовъ и только скульпторовъ?

Я себѣ представлялъ памятникъ Гоголю такъ. 1) Прежде всего — поменьше hors-d'oeuvre'овъ, гарниру, и главное—дайте намъ Гоголя, безъ сѣней, галлерей, куполовъ и т. п. 2) Пусть характерная фигура великаго юмориста вырисовывается на высокомъ пьедесталѣ красивымъ понятнымъ силуэтомъ. Ради Бога, забудьте о „невидимыхъ міру слезахъ“: памятникъ есть возвеличеніе генія, а вовсе не покаяніе. Памятникъ—видимое, а въ Гоголѣ видимый-то—„смѣхъ“, а не слезы. 3) Пусть скульпторъ изобразитъ намъ моментъ тріумфа Гоголя—ту единственную въ его жизни минуту, когда онъ торжествовалъ, когда успѣхъ и слава вѣнчали его безсмертіемъ, когда красота жизни, его собственная красота—просіяли съ наивысшимъ блескомъ. Вѣдь было же такое мгновеніе. Не повторите ошибки съ памятникомъ Пушкина: не изобразите намъ Гоголя идущимъ на плаху. 4) Надпись: предостерегаю васъ отъ повторенія ошибки, тоже допущенной на памятникѣ Пушкина, — тамъ стихи приведены въ редакціи... Жуковскаго, а не Пушкина, чудный же стихъ Пушкина „что въ мой жестокій вѣкъ прославилъ я свободу“... онъ-то и отсутствуетъ. Но лучше бы безъ надписей: къ чему онѣ? 5) Памятникъ долженъ быть прекрасенъ, — потому предоставьте скульптору скомпановать его либо съ аллегорическими фигурами, либо безъ нихъ, но не позволяйте себѣ изрекать такіе вздор-

ные афоризмы, какъ: *аллегорическія фигуры были-бы неумѣстны*. Да вы-то почемъ знаете? Вѣдь вы не скульпторъ, а муниципальный представитель,—такъ вы изучайте смѣту, наблюдайте за подрядчикомъ, но вопросы объ умѣстности аллегоріи предоставьте художникамъ. Это *предрѣшеніе* вопроса въ такомъ категорическомъ тонѣ... вѣдь это, господа, слѣды иконоборства. 6) Если скульпторъ создастъ аллегорическія фигуры, не требуйте, чтобы онѣ были непремѣнно мужского пола или одѣты въ древне-русскіе сарафаны. Дайте просторъ скульптурной красотѣ линій человѣческаго тѣла. 7) Гоголь, безъ шляпы (нужно сохранить характеръ головы), стоя, въ костюмѣ своего времени, съ *римскимъ* плащемъ, накинутымъ на одномъ плечѣ, держа въ одной рукѣ первый томъ *Мертвыхъ Душъ!* Онъ читаетъ вслухъ. Другая рука мягкимъ жестомъ подчеркиваетъ прочитанную фразу. Довольно надписи, что памятникъ воздвигнутъ великому писателю Гоголю, автору Мертвыхъ Душъ и Ревизора. Это для насъ не нужно, а для народа полезно. А то выйдетъ опять то-же, что съ Пушкинымъ: да кто этотъ Пушкинъ, спросили у извозщика.—Кто его знаетъ?.. говорятъ, *учитель какой-то*, — отвѣчалъ возница, безсознательно вторя другимъ учителямъ...

Кн. А. Урусовъ.

„Идеалы Пушкина".

Актовая рѣчь В. В. Никольскаго. Изд. 4-е. Спб. 1899. Ц. 85 коп.

Удивительныя у насъ выходятъ книги и еще удивительнѣе ихъ популярность. Вотъ, напримѣръ, брошюрка покойнаго профессора С.-Петербургской духовной академіи, В. В. Никольскаго, о Пушкинѣ. Она была издана дважды — въ 1882 и 1887 гг., затѣмъ вышла къ юбилею прошлаго года, „въ удовлетвореніе" — какъ пишетъ въ предисловіи къ 3-му изданію сынъ автора, г. Б. Никольскій, — „*не прекращающемуся спросу*". „Третье изданіе"— сказано въ предисловіи къ 4-му — „начало поступать въ продажу съ 7-го мая, а къ 1 іюня у издателя не оставалось уже ни одного свободнаго экземпляра и продолжающійся спросъ..." вызвалъ новое изданіе. Поистинѣ, habent sua fata libelli. Сообщенія предисловій повліяли, должно быть, на многихъ рецензентовъ, потому что мы встрѣтили въ нѣсколькихъ изданіяхъ хвалебные и какъ-то смущенно хвалебные отзывы. Впрочемъ, дѣйствительно, смутиться очень можно.

До сихъ поръ всѣ думали о Пушкинѣ, что онъ былъ и даже не могъ не быть человѣкомъ сильныхъ страстей, что эти страсти владѣли имъ до конца жизни и одна изъ нихъ даже погубила его, но что, несмотря на роковое свое вліяніе, тѣ-же сильныя страсти были необходимымъ условіемъ творчества поэта, какъ бы грозовой атмосферой, окутывавшей и растившей всходы его души, и что такъ понималъ или, вѣрнѣе, ощущалъ ихъ и самъ поэтъ. Та власть, которую онъ имѣлъ и хотѣлъ имѣть надъ ними, отнюдь не есть ихъ отрицаніе, еще менѣе презрѣніе: она есть только ихъ гармонія — подчиненіе *своей* свободѣ, а не кодексу средняго „общежитія".

Но В. Никольскій совсѣмъ иначе смотритъ на условія человѣческой жизни, и Пушкинъ подъ его перомъ выходитъ совсѣмъ „паймальчикомъ". Исторія его поэзіи есть, по мнѣнію критика, исторія смиренія и постепеннаго наростанія въ поэтѣ благоразумія. Въ ранней молодости Пушкинъ увлекался „страстей игрою",—что́ совершенно понятно, если принять въ соображеніе, кромѣ молодости, то обстоятельство, что поэтъ выросъ на французской литературѣ прошлаго вѣка,

со всѣми ея „вольнодумными, матеріалистическими и соблазнительными произведеніями“, по краснорѣчивому выраженію В. Никольскаго. „Но въ страсти-ли—спрашиваетъ профессоръ духовной академіи — какъ-бы ни была она возвышенна и благородна, лежитъ задатокъ нравственности?“ Конечно, нѣтъ, — и вотъ, подчинивъ въ „Бахчисарайскомъ фонтанѣ“ „все бѣшенство страстей“ крымскаго владыки и его гарема „уединенному уголку“ Маріи; отдѣлавшись затѣмъ „натянутой“ фигурой многострастнаго Мазепы отъ „безмѣрно надоѣвшаго ему образа человѣка со страстями“; Пушкинъ въ „Онѣгинѣ“ окончательно противопоставляетъ страстямъ „чувство законнаго долга“. Страсть, даже „облагороженная“ возведеніемъ „къ возвышенному нравственному характеру“, теперь для него синонимъ зла и подлежитъ казни — по крайней мѣрѣ такъ увѣряетъ В. Никольскій. Онъ цитируетъ не какъ ироническую улыбку надъ „благоразуміемъ“ „чинной толпы“, а какъ подлинное мнѣніе поэта:

Блаженъ, кто смолоду былъ молодъ,
Блаженъ, кто во-время созрѣлъ...

И, смѣшавъ такимъ образомъ Пушкина съ толпою „черни“ свѣтской“ (см. цитиров. строфу), самодовольно пишетъ о Татьянѣ и ея отказѣ Онѣгину: „не все-же быть ребенкомъ: надо взглянуть на жизнь открытыми глазами и найти въ ней другое содержаніе, поважнѣй онѣгинской запоздалой страсти“. Какое-же? На этотъ вопросъ дается немедленный отвѣтъ: „Татьяна научилась уважать свое нравственное достоинство и въ немъ нашла замѣну утраченнаго счастья. Но за-то какое-же вліяніе пріобрѣла она на окружающее общество!

Къ ней дамы подвигались ближе,
Старушки улыбались ей...

и т. д. — строфа цитируется (и опять съ полной серьезностью) включительно до стиховъ:

...и всѣхъ выше
И носъ, и плечи подымалъ
Вошедшій съ нею генералъ.

Не подумайте, что я шучу или даю ложное освѣщеніе тексту В. Никольскаго, — увѣряю васъ, что все это напечатано, и именно въ этомъ самомъ смыслѣ, на стр. 56-57 многочитаемой брошюры. Желающіе могутъ справиться.

„Тайна силы и величія“ Татьяны, по мнѣнію Никольскаго, заключается въ ея уваженіи къ „святости брачнаго союза“. Святость эту профессоръ академіи понимаетъ тоже очень „законосообразно“. Для него все дѣло сводится къ факту вѣнчанія. Въ „Дубровскомъ“ Маша Троекурова, какъ извѣстно, обвѣнчана противъ воли со старымъ княземъ Верейскимъ, и герой повѣсти успѣваетъ захватить карету молодыхъ только *на обратномъ пути изъ церкви*. Для В. Никольскаго этотъ „брачный союзъ“ уже вполнѣ „святъ“ и онъ совершенно одобряетъ отказъ подневольной княгини слѣдовать за Дубровскимъ. Наконецъ, разсказанный въ повѣсти „Метель“ анекдотическій бракъ по недоразумѣнію, когда невѣста была выдана за другого и этотъ послѣдній тотчасъ послѣ обряда скрылся, — даже такой „бракъ“, по мнѣнію поборника „нравственнаго достоинства“, „всетаки святъ и обязателенъ“. Очевидно, мысль о сущности брака („и будутъ два плоть едина“ и т. д.) никогда и не приходила въ голову профессора. Поневолѣ припомнишь, въ виду этой картины безнадежнаго формализма, блестящую, несмотря на всѣ увлеченія, полемику по брачнымъ вопросамъ, поднятую на нашихъ глазахъ В. В. Розановымъ, и оцѣнишь ея своевременность.

Но дѣло не въ Никольскомъ, а въ Пушкинѣ, котораго онъ зачисляетъ въ свои сторонники. „Такъ разстался Пушкинъ съ идеалами свободной страсти",— самоувѣренно восклицаетъ онъ, комментируя „Полтаву" и „Онѣгина". Ну, а „Египетскія ночи", написанныя вѣдь послѣ этихъ поэмъ, въ концѣ жизни Пушкина? Или и это—проявленіе „другого полюса въ міросозерцаніи Пушкина, когда, вмѣсто легкомысленнаго произвола страстей, передъ нами встала величественная идея нравственнаго долга"?

Вообще Никольскій находитъ у Пушкина все, что ему нужно. Рѣшивъ, что „въ послѣдніе годы жизни Пушкинъ сталъ проникаться церковностью (замѣтьте: даже не „религіозностью" вообще, а прямо и опредѣленно „церковностью"), онъ выписываетъ въ подтвержденіе рядъ стихотвореній на религіозные сюжеты (какъ будто ихъ не было въ молодые годы Пушкина? — достаточно вспомнить „Пророка" и „Подражанія Корану"), въ число которыхъ попадаетъ и „Однажды странствуя среди долины дикой...", и „Жилъ на свѣтѣ рыцарь бѣдный"..., и даже „Подражаніе Данту". Стихотвореніе „Мицкевичъ", по мнѣнію Никольскаго, запечатлѣно „библейскимъ (?) характеромъ", а наброски задуманной Пушкинымъ передъ смертью драмы („напоминающей *Фауста*") должны были „послужить основой для рѣшенія какого-то несомнѣнно *церковно*-религіознаго вопроса" (какъ, вѣроятно, рѣшаетъ такой вопросъ „Фаустъ?"). Нечего и говорить, что слабое переложеніе „Отцы-пустынники и жены непорочны" для Никольскаго есть своего рода резюме пушкинской метаморфозы. Вообще стоитъ указать на эту частую ошибку, въ которую впадаютъ даже далеко не такіе „благоразумные" судьи, какъ Никольскій: привыкнувъ замѣчать зарожденіе въ человѣкѣ подъ старость религіозныхъ настроеній, мы склонны находить ихъ и въ послѣднемъ періодѣ Пушкина. Но Пушкинъ умеръ не старикомъ, а въ серединѣ жизни, умеръ случайно и насильственно, и развитіе духа въ немъ оборвалось въ зенитѣ, а не въ приближеніи „къ началу своему". И большинство его послѣднихъ твореній проникнуто гордымъ и мощнымъ *личнымъ* настроеніемъ. Таково лучшее и самое характерное его созданіе — „Мѣдный Всадникъ" (1833), таковы „Египетскія ночи" (1835), таковъ „Пиръ во время чумы", „Каменный гость", „Моцартъ и Сальери", „Скупой рыцарь", „Сцена изъ Фауста". Подъ этимъ настроеніемъ ему удались фигуры Петра въ „Полтавѣ" (1828), Пугачева и Екатерины въ „Капитанской дочкѣ" (1833), между тѣмъ какъ не удался еще въ 1825 году мелодраматическій Борисъ. Въ то-же время „Галубъ" съ его типомъ смиреннаго Тазита писался 5 лѣтъ (1829—1833) и остался неоконченнымъ, тогда какъ раньше легко и быстро написались „Цыгане" (1824) съ ихъ фигурой стараго цыгана. Нѣтъ сомнѣнія, что задуманная поэтомъ драма также выражала-бы исторію личнаго возстанія и личной силы: не даромъ-же „напоминала "она „Фауста"—величайшую лирическую трагедію. Противъ очевидности этихъ фактовъ невозможно спорить, и главныя произведенія Пушкина нельзя перевѣсить „Отцами-пустынниками". Кто любитъ и ищетъ въ Пушкинѣ Пушкина, а не свои собственныя идеи и идейки, тотъ будетъ всего болѣе цѣнить истинный ходъ духовнаго развитія поэта и стараться возможно яснѣе и правдивѣе его намѣтить. Но у насъ Пушкинъ большей частью только „авторитетъ" для прикрытія собственныхъ взглядовъ: мы „деремся Пушкинымъ", какъ родители, въ „Крейцеровой сонатѣ", „дрались дѣтьми", и въ то-же время кроимъ несчастнаго поэта по образу и подобію своему.

П. Перцовъ.

Книги.

Лекціи объ искусствѣ, читанныя въ Оксфордскомъ Университетѣ въ 1870 году *Джономъ Рескинымъ.* — Переводъ съ девятаго англійскаго изданія П. С. Когана. — Съ портретомъ автора. — Москва, 1900 г. (229 стр. in 16⁰). Цѣна 1 р.

Робертъ Сизераннъ. — Рескинъ и религія красоты. — Съ портретомъ Джона Рескина. — Перев. съ французскаго Т. Богдановичъ. — СПБ. 1900 г. (204 стр. in-16⁰). Цѣна 80 к.

Скончавшійся 9 января нынѣшняго года знаменитый англійскій художественный критикъ болѣе всего извѣстенъ какъ страстный проповѣдникъ творчества Тернера и передовой боецъ прерафаэлитскаго движенія, но его защита великаго пейзажиста и группы совсѣмъ еще юныхъ художниковъ-революціонеровъ относится къ сороковымъ, пятидесятымъ годамъ истекающаго вѣка, и тотъ-же Рескинъ, какъ художественный критикъ современности, къ концу восьмидесятыхъ годовъ успѣлъ настолько пережить самого себя, что во всемъ творчествѣ Уистлера увидѣлъ только... французскую манеру. Его старческое негодованіе противъ этой французской манеры, конечно, можетъ возбуждать только улыбку.

Тѣмъ не менѣе, Рескинъ до сихъ поръ сохраняетъ всѣ права на интересъ со стороны нашего поколѣнія. Всю свою долгую жизнь страстный поклонникъ красоты въ природѣ и въ жизни, онъ явился не только родоначальникомъ того своеобразнаго эстетическаго соціализма, представителями котораго были затѣмъ Уильямъ Моррисъ и здравствующій до сихъ поръ Вальтеръ Крэнъ, но и воспитателемъ вкусовъ своего народа и творцомъ того плодотворнаго художественнаго движенія, которое привело къ настоящему возрожденію англійской архитектуры и англійской художественной промышленности.

Кромѣ того, самъ отлично владѣя рисункомъ, хотя и не обладая творческой способностью, онъ оставилъ въ своихъ литературныхъ трудахъ образцовый разборъ и оцѣнку художественныхъ произведеній не только новаго времени, но и многихъ старыхъ школъ. Какъ художественный критикъ онъ имѣетъ положительныя заслуги правильной оцѣнки не только Тернера и своихъ современниковъ прерафаэлитовъ, которыхъ онъ взялъ подъ свою защиту съ первыхъ ихъ шаговъ, когда ихъ встрѣтили только общимъ негодованіемъ и насмѣшками, но и такихъ мастеровъ прежняго времени, какъ Беллини, Карпаччіо, Тинторетто, Боттичели, Луини. Уже самое перечисленіе всѣхъ этихъ именъ показываетъ, насколько Рескинъ, имѣвшій конечно свои симпатіи и антипатіи, былъ все-же далекъ отъ подчиненія своихъ взглядовъ какой нибудь узкой формулѣ. Разумѣется, какъ человѣкъ борьбы и проповѣдникъ своеобразнаго взгляда на красоту, онъ не могъ, указывая на пріемы художественнаго выраженія, воздержаться отъ формулъ, давалъ иногда свои рецепты слишкомъ охотно, но, имѣя дѣло съ ними, не надо забывать его собственной знаменитой фразы: „все мое ученье состоитъ въ отвращеніи ко всякому доктринерству, основанному на опытѣ, и ко всякой систематичности, замѣняющей соображенія пользы. Поэтому никто изъ моихъ истинныхъ учениковъ никогда не будетъ рескиніанцемъ. Онъ будетъ слѣдовать не моимъ указаніямъ, а внушеніямъ своей собственной души и велѣніямъ своего Творца“.

Изъ лежащихъ передъ нами двухъ русскихъ изданій, посвященныхъ Рескину, одно имѣетъ цѣлью ввести читателя въ непосредственное соприкосновеніе съ его мыслями объ искусствѣ, другое — познакомить съ своеобразной личностью англійскаго писателя и его взглядами на природу, жизнь и красоту. Изъ этихъ двухъ изданій мы, несомнѣнно, должны отдать предпочтеніе московскому изданію его

лекцій. Самая мысль познакомить русскую публику съ Рескинымъ по его собственному произведенію, въ цѣломъ видѣ, не можетъ не быть признана и симпатичной, и вполнѣ цѣлесообразной, потому что Рескинъ въ отрывкахъ или Рескинъ въ систематизированномъ видѣ хотя и можетъ быть интересенъ, но никогда настоящаго понятія объ англійскомъ критикѣ эти отрывки или переложенія не дадутъ. Затѣмъ, всего легче могутъ ввести русскую публику въ кругъ его идей именно его оксфордскія лекціи, и потому выборъ ихъ для перевода можно признать какъ нельзя болѣе удачнымъ. Что касается самаго перевода, то онъ, видимо, сдѣланъ съ любовью и съ знаніемъ предмета, и, за исключеніемъ нѣкоторыхъ неловкихъ выраженій, какъ „гравированіе при помощи дерева“ (стр. 154), или названіе рафаэлевской Мадонны della Sedjola „седжольской“, да нѣкоторыхъ несовсѣмъ русскихъ оборотовъ,— вполнѣ удовлетворителенъ. Типографское исполненіе настолько тщательно, что на протяженіи всей книги можно открыть не болѣе одной, двухъ выпавшихъ буквъ. Въ общемъ, по внѣшности, это одна изъ тѣхъ немногихъ русскихъ книгъ, которыя пріятно взять въ руки. Видно, что и издатель, и переводчикъ отнеслись къ своему дѣлу вполнѣ добросовѣстно.

Совершенно нельзя сказать того-же о русскомъ изданіи сочиненія Сизеранна. Прежде всего, мы несовсѣмъ увѣрены въ томъ, дѣйствительно-ли такъ необходимо было переводить эту книжку на русскій языкъ, а затѣмъ, разъ уже это было признано необходимымъ, то нужно это было сдѣлать иначе. Въ сочиненіи Сизеранна, печатавшемся въ Revue des deux mondes въ концѣ 1896 и началѣ 1897 г. и вышедшемъ затѣмъ отдѣльнымъ изданіемъ, сдѣлана, правда, вполнѣ добросовѣстная попытка свести не только все тридцатитомное наслѣдіе, но и всю долгую дѣятельную жизнь Рескина къ нѣсколькимъ основнымъ подраздѣленіямъ (личность, слова и мысли), распадающимся на еще болѣе мелкія главы и параграфы, дать, какъ выражается самъ Сизераннъ, его „систему“. Книгѣ нельзя отказать въ удобномъ распредѣленіи матеріала, въ красивой образности нѣкоторыхъ частей, даже, наконецъ, въ томъ, что она дѣйствительно даетъ яркое представленіе о томъ культѣ красоты, которымъ была вся жизнь Рескина. Къ сожалѣнію, только, знакомя съ личностью, Сизераннъ слишкомъ мало обращаетъ вниманія на то, что эта личность сама считала въ своей дѣятельности наиболѣе цѣннымъ, т. е. на литературные труды по искусству, а затѣмъ даже сами приведенные Сизеранномъ въ „систему“ художественные взгляды Рескина представляютъ, разумѣется, лишь систематизированные афоризмы, подогнанные къ одной основной руководящей идеѣ. Конечно, и въ такомъ видѣ эта книжка можетъ сослужить свою пользу, заинтересовавъ самой личностью Рескина, но можетъ подать поводъ и къ невѣрнымъ толкованіямъ его взглядовъ на отдѣльные вопросы искусства.

Какъ бы то ни было, сочиненіе это, очевидно, отвѣчало извѣстной, очень распространенной потребности, потому что уже удостоилось перевода на нѣмецкій языкъ, а теперь и на русскій. Нѣмецкаго перевода мы не знаемъ, но увѣрены, что онъ изданъ болѣе прилично, чѣмъ лежащій передъ нами русскій. Переводъ этотъ, если не ошибаемся, печатался въ теченіе прошлаго года въ одномъ изъ нашихъ журналовъ „для самообразованія“. При повтореніи печатанія текста отдѣльнымъ изданіемъ можно было бы, кажется, избѣжать такого обилія опечатокъ. Затѣмъ переводчикъ или переводчица, хотя, повидимому, и знакомая съ французскимъ языкомъ, совершенно незнакома съ предметомъ, вслѣдствіе чего даже знаніе французскаго языка не спасаетъ ее отъ передачи на русскій языкъ такихъ

простыхъ вещей, какъ un tapis de Turquie, словами „коверъ *Терки*“, въ очевидномъ предположеніи, что дѣло идетъ объ англійскомъ художникѣ. Мы ужъ не говоримъ о „Джирландайо, Пинтуриччіо, Франсіа, Верроччіо“, но зачѣмъ же предполагать непремѣнно англичанъ въ „Чарльзѣ Бланкѣ“ и въ „Чинтрейлѣ“? Въ нѣкоторыхъ случаяхъ, переводчица прямо проявляетъ смѣлость отчаянія, говоря о тѣлахъ нищихъ, „которыя окрасила въ черный цвѣтъ кисть Мурильо“ (que brunit la patine sur les toiles de Murillo), обращая les bois ouvragés et coloriés въ рѣзныя и раскрашенныя украшенія готическихъ порталовъ (см. стр. 141) „съ золочеными, какъ закатъ солнца, тимпанами“, и называя венеціанскій соборъ апогеемъ готическаго стиля (тамъ-же). Въ такихъ промахахъ, которые совершенно портятъ въ общемъ очень гладкій переводъ, можно скорѣе всего винить редакцію, которая не сдѣлала того, что должна была сдѣлать, тѣмъ болѣе, что въ одномъ случаѣ она сдѣлала даже то, чего она, по крайней мѣрѣ безъ оговорки, дѣлать была не должна. Мы имѣемъ въ виду пропускъ цѣлыхъ 15 строкъ въ концѣ II главы первой части книги (стр. 56—57 французскаго изданія 1897 г.), строкъ, въ которыхъ Сизераннъ отмѣчаетъ чисто эстетическій и аристократическій характеръ рескиновскаго соціализма.

К. Ч.

Поэзія К. К. Случевскаго. Этюдъ А. Коринѳскаго. СПБ. 1900 г. Коринѳскій—самый незначительный литераторъ; Случевскій—поэтическій мастеръ, неровный, но прекрасный. Можетъ-ли человѣкъ съ такой убогой и грубой чувствительностью, какъ стихотворецъ Коринѳскій, усвоить себѣ тонкую поэзію Случевскаго? „Этюдъ“ Коринѳскаго написанъ очень плохо. Онъ занимаетъ 84 страницы, напечатанъ на дурной бумагѣ, съ двумя портретами и автографомъ К. К. Случевскаго, и стоитъ 60 копѣекъ. Хотѣлось бы предупредить, чтобы книжечку не покупали и не читали: портретъ Случевскаго съ его подписью помѣщенъ въ собраніи его сочиненій, которыя долженъ знать всякій, интересующійся русской литературой. Статья Коринѳскаго тѣмъ горше для поэта, совершенно пренебреженнаго, что на склонѣ дней онъ впервые дождался своей оцѣнки, и эта оцѣнка—этюдъ Коринѳскаго. Всѣ книжки Коринѳскаго, до „этюда“ включительно, отмѣчены чрезвычайно дурнымъ тономъ, но сборники его стихотвореній не могутъ оскорблять, потому что едва-ли они бываютъ въ рукахъ тѣхъ, кого они могли бы оскорбить: для нихъ своя публика. Имя же Случевскаго, поставленное на обложкѣ, конечно, не то, что „Черныя Розы“ или „Пѣсни Сердца“,—оно можетъ и привлечь. Этюдъ Коринѳскаго прочтетъ и не своя публика. А вмѣстѣ съ тѣмъ нѣтъ разницы между дурной *стихотворной* болтовней въ „Черныхъ Розахъ“, „Пѣсняхъ Сердца“, „Пѣсняхъ Жизни“, и *прозаической* въ этюдѣ о даровитомъ поэтѣ.

В.

Письмо въ Редакцію. *)

М. Г.

Господинъ Редакторъ!

Не откажите напечатать въ Вашемъ журналѣ настоящее мое письмо, касающееся одного изъ Вашихъ сотрудниковъ.

Въ одномъ изъ послѣднихъ номеровъ „Недѣли“ г. Меньшиковъ посвятилъ нѣсколько страницъ характеристикѣ П. П. Перцова, какъ писателя и общественнаго дѣятеля. Прочитавъ эту характеристику и пораженный заключающимся въ ней искаженіемъ дѣйствительнаго духовнаго образа г. Перцова, я, какъ человѣкъ особенно близкій послѣднему и лично особенно

*) *Примѣчаніе.* Печатая письмо г. Розанова, редакція и ближайшіе сотрудники „Міра Искусства“ пользуются случаемъ, чтобы выразить чувство уваженія къ почтенной литературной и издательской дѣятельности П. П. Перцова. *Ред.*

ему обязанный, считаю долгомъ вступиться за своего друга и возстановить правильныя его черты, какъ писателя и общественнаго дѣятеля. Я убѣжденъ, что слова мои подтвердятъ и другіе, многочисленные литературные друзья г. Перцова.

Г. Меньшиковъ, очевидно не знающій или почти не знающій лично г. Перцова, дозволяетъ себѣ касаться *интимной* стороны его души, *мотивовъ* его поступковъ, руководствуясь при этомъ лишь газетными объявленіями. Онъ нападаетъ на *совѣсть* человѣка, и рѣшается оказать ей помощь, какую „демонъ" Сократа оказывалъ этому философу, но дѣлаетъ это не интимно, а на страницахъ распространенной газеты. Эгоизмъ и служеніе своему „я" есть, по увѣренію г. Меньшикова, центръ недостатковъ г. Перцова.

Года три назадъ, въ пору наибольшаго моего литературнаго и житейскаго одиночества, я узналъ г. Перцова съ той никогда незабываемой стороны, которая, въ вѣкъ меркантильности и суеты, особенно поразила меня. Самый мотивъ знакомства—память объ Н. Н. Страховѣ, а также интересъ къ огромнымъ умственнымъ богатствамъ послѣдняго и состраданіе къ его положенію въ литературѣ, какъ неоцѣненнаго и непризнаннаго писателя, соединилъ насъ. Затѣмъ, Перцовъ сталъ моимъ постояннымъ собесѣдникомъ; мнѣ видны были зачатки богатыхъ, „своихъ" мыслей Перцова, частью вовсе и никогда не высказывавшихся въ литературѣ, но я былъ такъ эгоистиченъ, что никогда не хотѣлъ *его* внимательно слушать; и для меня была въ высокой степени поразительна постоянная готовность г. Перцова „отложить себя", „закрыть свою книгу", т. е. совершить самую мучительную операцію для писателя, чтобы деликатно читать съ другимъ книгу *его* души, страницы *его* бытія и мышленія, и все это — при полной, самостоятельной, хотя и не интенсивной, жизни. Сколько я постигаю способности г. Перцова; онъ критикъ конструкціонистъ, его болѣе всего занимаютъ конструкціи всемірной исторіи, но въ нихъ онъ менѣе фантазируетъ и болѣе критикуетъ. Отсюда его живой интересъ къ такимъ сроднымъ ему умамъ, какъ Н. Я. Данилевскій или Д. С. Мережковскій. Со мною онъ сблизился едва-ли не на почвѣ излишествъ въ моихъ литературныхъ увлеченіяхъ, тогда ultra-консервативныхъ. Онъ мнѣ указалъ на нихъ, и своимъ добрымъ, смягчающимъ вліяніемъ сгладилъ эти увлеченія, какъ прикосновеніе теплой руки, не ломая, сглаживаетъ рѣжущіе, острые зубцы льдинокъ. Чего не могли сдѣлать со мною Н. Н. Страховъ и С. А. Рачинскій, два консерватора-старца, сдѣлалъ этотъ деликатный, начинающій писатель, почти либералъ, просто методомъ своей души, разсказами о противоположномъ, указаніями на противоположное, и все это при величайшемъ вниманіи къ моему умственному міру. Я думаю, что именно такъ, т. е. въ дружелюбіи, а не во враждѣ, происходятъ вообще сильнѣйшія умственныя измѣненія. Я разсказываю это, чтобы разрушить одну половину обвиненій г. Меньшикова, передавать которую не считаю нужнымъ. Вторая часть тѣхъ-же обвиненій падаетъ, если я разскажу, что черезъ годъ или полтора послѣ нашего съ нимъ знакомства г. Перцовъ сдѣлалъ мнѣ такое предложеніе, какого я до тѣхъ поръ ни отъ кого не слышалъ: издать избранныя мои сочиненія. Нужно замѣтить, что и раньше, по совѣту Страхова, я предпринималъ нѣчто подобное, но всегда съ крайне плачевными послѣдствіями; и убѣжденіе, что въ Россіи книга философскаго содержанія, или съ философскими оттѣнками, не можетъ быть предметомъ „товара", стало для меня аксіомою. Время, когда г. Перцовъ обратился ко мнѣ со своимъ предложеніемъ, было временемъ крайняго истощенія моихъ силъ, и я предупредилъ моего перваго издателя, что не могу ни выбирать „изъ себя" ни „критиковать" себя, т. е. ни редактировать,

ни даже корректировать. Съ изумительнымъ терпѣніемъ и великодушіемъ онъ взялъ всѣ эти обязанности на себя, и, можно сказать, умеревъ *для себя* на годъ, — воскресилъ (изъ газетнаго мусора) и создалъ „какъ писателя съ физіономіею" и нѣкоторою суммою данныхъ и заслугъ — меня. Мнѣ это не совѣстно сказать, какъ не совѣстно вообще быть благодарнымъ. Я интимный свидѣтель этого необозримаго и самоотверженнаго его труда, — и вотъ почему да не покажется неумѣстнымъ, что я же берусь опровергать діаметрально-противоположныя истинѣ обвиненія г. Меньшикова. Г. Перцовъ замѣчателенъ именно тѣмъ, что, тогда какъ мы всѣ эгоистичны и чужеядны, онъ не только не имѣетъ этихъ несимпатичныхъ сторонъ, но сознательно и преднамѣренно становится тѣмъ существомъ, которое всѣхъ пользуетъ и само ни отъ чего не пользуется. Думаю, жизнь людей была-бы свѣтлѣе и легче, если-бы инстинкты „поѣданія" уменьшились, а инстинкты „готовности" хоть чуть-чуть возросли; но это невыразимо трудные и рѣдкіе инстинкты и всѣ усилія должны быть направлены на то, чтобы ихъ культивировать, а не погашать. Обвинять-же за нихъ — представляется чѣмъ-то чудовищнымъ. Г. Перцовъ, однако, долженъ быть утѣшенъ тѣмъ, что не одинъ, не три, но очень много людей давно уяснили себѣ его нравственный обликъ и всякую боль, ему причиняемую, испытываютъ какъ свою собственную боль.

Примите и пр.

В. Розановъ.

2 мая 1900.—СПб.

Замѣтки.

Въ одномъ изъ послѣднихъ засѣданій совѣта Академіи Художествъ профессоръ И. Е. Рѣпинъ заявилъ о своемъ выходѣ изъ состава профессоровъ - руководителей, по окончаніи нынѣшняго учебнаго года.

Было-бы очень прискорбно, если-бы знаменитый профессоръ осуществилъ свое намѣреніе, но покамѣстъ безпокоиться нечего: случается, что г. Рѣпинъ мѣняетъ свои рѣшенія.

Профессора нашей Академіи Художествъ И. Е. Рѣпинъ и Альб. Н. Бенуа выбраны въ члены международнаго жюри по присужденію премій за произведенія, находящіяся въ художественномъ и кустарномъ отдѣлахъ Парижской выставки.

Статуэтка „Л. Толстой верхомъ на лошади", работы кн. П. Трубецкого, пріобрѣтена въ Люксембургскій музей въ Парижѣ. Очень жаль, что оба наши музея не обратили вниманія на эту интересную скульптуру.

Въ бѣгломъ обзорѣ художественнаго отдѣла всемірной выставки, г. Арсенъ Александръ („Фигаро", 1-го мая) говоритъ:... „русская школа идетъ различными путями, начиная съ большихъ картинъ въ жанрѣ Макарта (напр., такихъ художниковъ, какъ К. Маковскій), до мастерскихъ портретистовъ школы Рѣпина, этихъ сѣверныхъ Сарджентовъ и Больдини. Кромѣ того, мы видимъ и исканіе интенсивнаго выраженія въ произведеніяхъ пейзажиста Васнецова, портретиста Сѣрова и замѣчательнаго Ф. Малявина, прекрасные портреты котораго и блестящая картина „Смѣющіяся бабы" произведутъ здѣсь сенсацію".

Не странно-ли звучатъ эти слова популярнѣйшаго французскаго критика послѣ всѣхъ глупостей, которыя писали и пишутъ у насъ о декадентѣ-Малявинѣ и его „Смѣющихся вѣдьмахъ".

Въ описаніи русскаго кустарнаго отдѣла на всемірной выставкѣ въ Парижѣ („Сынъ Отечества" № 114) находимъ слѣдующія замѣчанія: „Какъ общій видъ, такъ и детали этихъ построекъ замѣчательно оригинальны, красивы и свидѣтельствуютъ не только о та-

лантѣ г. Коровина, но и о глубокомъ понимании народной старины, о любви къ ней.

„Послѣдняя комната заключаетъ въ себѣ отдѣлъ художественнаго производства и заслуживаетъ особеннаго вниманія какъ по новизнѣ и оригинальности этой совершенно новой отрасли производства, такъ и по художественной цѣнности нѣкоторыхъ экспонатовъ. Здѣсь собраны работы крестьянъ, выполненныя по рисункамъ художниковъ и художницъ, какъ гг. Головинъ, Васнецовъ, Коровинъ и г-жи Полѣнова, Якунчикова и др., задавшихся цѣлью создать „художественную индустрію“ въ характерѣ чисто-народнаго творчества.

„Слѣдуетъ отмѣтить, что во всѣхъ комнатахъ стѣны украшены различными вырѣзанными изъ дерева украшеніями въ народномъ стилѣ, уставлены различными шкафиками, креслами, ларцами и проч. въ томъ-же стилѣ. Всѣ эти работы выполнены почти исключительно молодымъ талантливымъ художникомъ г. Головинымъ“.

Ⲽ Съ марта нынѣшняго года сталъ выходить въ свѣтъ новый литературный журналъ „Сочиненія“. Редакторомъ-издателемъ его состоитъ І. І. Ясинскій. На первой страницѣ перваго номера, въ видѣ эпиграфа, или лучше сказать девиза журнала, напечатана слѣдующая строфа изъ стихотворенія Тютчева:

Ахъ, если-бы живыя крылья
Души, парящей надъ толпой,
Ее спасали отъ насилья
Безсмертной пошлости людской!

Во второмъ номерѣ того-же журнала помѣщена небольшая, но яркая и интересная замѣтка подъ названіемъ „Могила прекраснаго“. Въ ней авторъ съ горечью въ сердцѣ, безъ вѣры въ свою побѣду, вступаетъ въ борьбу съ этой „безсмертной пошлостью“. „Пошлости, говоритъ онъ, удается въ концѣ концовъ, не уничтожая прекраснаго — *стать тѣмъ не менѣе его могилою.* Нельзя опошлить Шекспира и Пушкина, но можно придавить великихъ людей пирамидами тупости и пошлости, гдѣ въ темныхъ лабиринтахъ и твердыхъ саркофагахъ возлежатъ муміи біографіи, библіографовъ, критическихъ кошекъ и клеветниковъ“.

Хочется вѣрить, что редакторъ новаго журнала и впредь будетъ бороться со всесильнымъ врагомъ, и что его юное дѣтище не станетъ „могилою прекраснаго“.

Ⲽ Луврскій Музей обогатился драгоцѣнной коллекціей художественныхъ произведеній эпохи среднихъ вѣковъ и ренессанса. Коллекція эта, оцѣненная около 5 милліоновъ франковъ, принесена въ даръ Музею по завѣщанію барона Ад. Ротшильда. Все собраніе распадается на два отдѣла. Одинъ состоитъ изъ различныхъ предметовъ священнослуженія. Особенное вниманіе обращаетъ на себя чеканный алтарь XIII вѣка, съ богатыми металлическими украшеніями. Второй отдѣлъ состоитъ главнымъ образомъ изъ французскихъ и фламандскихъ скульптуръ, среди которыхъ выдѣляется великолѣпная статуя Богородицы, XIII вѣка, купленная нѣкогда за 500.000 франковъ.

Ⲽ По сообщеніямъ нѣмецкихъ газетъ, въ Берлинѣ проектируется постройка новаго колоссальнаго зданія исключительно для оперныхъ представленій. Новое зданіе будетъ построено по образцу байрейтскаго театра и предназначается для постановки преимущественно вагнеровскихъ музыкальныхъ драмъ, а также и другихъ оперъ, требующихъ большихъ размѣровъ сцены и соотвѣтствующей обстановки. Необходимость опернаго зданія именно такого типа давно уже чувствуется въ Берлинѣ и вытекаетъ какъ изъ все возрастающаго влеченія публики къ произведеніямъ Вагнера, такъ и изъ того обстоятельства, что по настоящее время столица Германской имперіи не имѣла большого опернаго зданія, вродѣ

парижской Grand Opéra или Вѣнской Hofoper. Такимъ образомъ, по приведеніи въ исполненіе задуманной постройки, Берлинъ будетъ обладать тремя казенными оперными сценами.

▥ Гюставъ Моро завѣщалъ все свое состояніе и свои картины французскому правительству. Знаменитый художникъ умеръ *два года* тому назадъ, а правительство до сихъ поръ еще не рѣшило вопроса о томъ, принимать-ли ему этотъ драгоцѣнный даръ. Душеприказчики покойнаго Моро уже нѣсколько разъ по этому поводу обращались въ министерство съ письменной просьбой, но тщетно.

▥ Въ Боско-Реале, небольшомъ итальянскомъ городкѣ на южномъ склонѣ Везувія, найдена при раскопкахъ цѣлая античная вилла съ прекрасно сохранившимися фресками. Вначалѣ рабочіе наткнулись на скелеты, затѣмъ были открыты мозаики, украшавшія стѣны атріума, и, наконецъ, четыре комнаты, украшенныя фресками. Стѣны одной изъ этихъ залъ покрыты четырнадцатью изображеніями человѣческихъ фигуръ, болѣе чѣмъ въ натуральную величину. Нѣкоторыя изъ нихъ, очевидно, портреты. По заключенію экспертовъ, эти фрески по своему великолѣпію превосходятъ все, что было до сихъ поръ найдено изъ античной живописи какъ въ Римѣ, такъ и въ Помпеѣ.

▥ Съ 23 по 29 іюля 1900 г. въ Парижѣ будутъ происходить засѣданія международнаго конгресса по „сравнительной исторіи" (congrès international d'histoire comparée). Занятія конгресса распредѣлены между восемью отдѣльными секціями, изъ которыхъ шестая (предсѣдатель — Гастонъ Пари, вице-предсѣдатель — Ф. Брюнетіеръ) посвящена литературѣ, седьмая (предсѣдатель—Е. Гилльомъ, вице-предсѣдатель—Ж. Лафенетръ)—пластическимъ искусствамъ, а восьмая (предсѣдатель—К. Сенъ-Сансъ, вице-предсѣдатель — Бурго-Дюкудрэ) — музыкѣ.

▥ Г. Ларошъ въ „Моск. Вѣд." (№ 113) даетъ слѣдующую забавную характеристику автора „Забавы Путятишны" — г. М. Иванова.

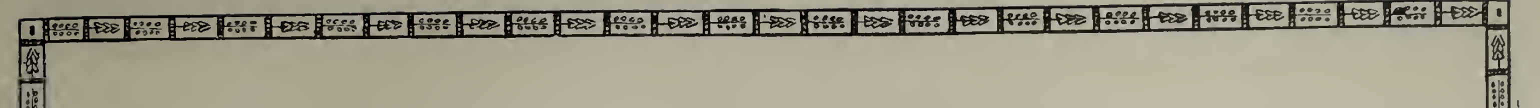
„Г. Ивановъ музыкантъ безъ слуха, но замѣчательный композиторъ. Никто не объяснитъ, какъ онъ справляется съ матеріаломъ, къ которому не велѣла ему подходить природа". Для объясненія этой загадки г. Ларошъ надѣляетъ злополучнаго рецензента-композитора цѣлымъ звѣринцемъ удивительныхъ свойствъ, заимствованныхъ изъ животнаго царства: „Выносливость верблюда и трудолюбіе муравья, лошадиное терпѣніе и щетина дикобраза, бдительность журавля и самоотверженіе пеликана... Нѣтъ, я никогда не кончу, если буду искать уподобленій, могущихъ выразить мои чувства при видѣ этой упорной и терпкой натуры".

▥ Предполагаемое содержаніе № 11—12 журнала „Міръ Искусства": Р. де-ла-Сизеранъ, Темницы искусства (продолженіе). — Д. Мережковскій, Л. Толстой и Достоевскій (окончаніе I ой главы). — Владиміръ Гиппіусъ, Новая точка зрѣнія въ русской критикѣ. — Д. Шестаковъ, Книги. Художественный отдѣлъ будетъ посвященъ произведеніямъ русскихъ художниковъ XVIII-го столѣтія, а также рисункамъ У. Никольсона.

Издатель-Редакторъ С. П. Дягилевъ.

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ. 10-го мая 1900 г.

Типографія Эд. Гоппе, Вознесенскій пр. № 53.



Литературный отдѣлъ.



Левъ Толстой и Достоевскій

Д. Мережковскаго.

(Продолженіе).

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Л. ТОЛСТОЙ И ДОСТОЕВСКІЙ, КАКЪ ЛЮДИ.

VI.

Въ противоположность Л. Толстому, Достоевскій не любитъ говорить о себѣ.

Этому, повидимому, столь нескромному, даже какъ будто жестокому и циническому разоблачителю чужихъ сердецъ—въ высшей степени свойственно относительно собственнаго сердца то цѣломудріе, которое Тютчевъ находитъ въ сѣверной природѣ, — то̀, какъ онъ выражается,

Что въ существѣ разумномъ мы зовемъ
Возвышенной стыдливостью страданья.

„Никогда, — говоритъ Страховъ, — не было замѣтно въ немъ—въ Достоевскомъ—никакого огорченія или ожесточенія отъ перенесенныхъ имъ страданій, и никогда ни тѣни желанія играть роль страдальца. — Ѳедоръ Михаиловичъ велъ себя такъ, какъ будто въ прошломъ у него ничего особеннаго не было, не выставлялъ себя ни разочарованнымъ, ни сохраняющимъ рану въ душѣ, а, напротивъ, глядѣлъ весело и бодро, когда позволяло здоровье. Помню, какъ одна дама, въ первый разъ попавшая на редакціонные вечера Михаила Михаиловича (брата Достоевскаго), съ большимъ вниманіемъ вглядывалась въ Ѳедора Михаиловича и наконецъ сказала:

— „Смотрю на васъ и, кажется, вижу въ вашемъ лицѣ тѣ страданія, какія вы перенесли...

„Ему были видимо досадны эти слова.

—„Какія страданія!.. — воскликнулъ онъ, и принялся шутить о совершенно постороннихъ предметахъ“.

Достоевскій не умѣлъ возбуждать любопытства своей частною жизнью. Самообличеній у него такъ-же мало, какъ упрековъ. Только въ послѣдніе годы, въ „Дневникѣ Писателя“, иногда обращался онъ къ воспоминаніямъ дѣтства; но и здѣсь не только ни на кого не жаловался, а, напротивъ, старался оправдать и облагородить въ своемъ воображеніи ту среду, изъ которой вышелъ, какъ будто хотѣлъ убѣдить себя и другихъ, что

жизнь его была счастливѣе, чѣмъ на самомъ дѣлѣ.

„Я былъ, можетъ быть, однимъ изъ тѣхъ, которымъ наиболѣе облегченъ былъ возвратъ къ народному корню, къ узнанію русской души, къ признанію духа народнаго. Я происходилъ изъ семейства русскаго и благочестиваго. Съ тѣхъ поръ, какъ я себя помню, я помню любовь ко мнѣ родителей. Мы въ семействѣ нашемъ знали Евангеліе чуть не съ перваго дѣтства. Мнѣ было всего лишь десять лѣтъ, когда я уже зналъ почти всѣ главные эпизоды русской исторіи изъ Карамзина, котораго вслухъ по вечерамъ читалъ намъ отецъ. Каждый разъ посѣщеніе Кремля и соборовъ московскихъ было для меня чѣмъ-то торжественнымъ.“

Однажды въ разговорѣ съ братомъ, помянувъ своихъ покойныхъ родителей, онъ воодушевился и горячо сказалъ:

— „Да знаешь-ли, братъ, вѣдь это были люди передовые, и въ настоящую минуту они были-бы передовыми!.. А ужъ такими семьянинами, такими отцами намъ съ тобою не быть, братъ!“.

Трудно однако рѣшить, насколько заслуживаютъ довѣрія эти счастливыя воспоминанія Достоевскаго. По словамъ его брата, отецъ ихъ „былъ чрезвычайно взыскателенъ и нетерпѣливъ, а главное—очень вспыльчивъ“. По другимъ извѣстіямъ, это былъ „человѣкъ угрюмый, нервный, подозрительный“. „Мнѣ жаль бѣднаго отца, — пишетъ самъ Достоевскій въ 1838 году, т. е. когда ему было 16 лѣтъ,—странный характеръ! Ахъ, сколько несчастій перенесъ онъ. Горько до слезъ, что нечѣмъ его утѣшить“...

Судя по нѣкоторымъ другимъ, столь-же неяснымъ, намекамъ, въ судьбѣ или въ самой личности этого дѣйствительно, кажется, „страннаго“ человѣка было что-то загадочное и трагическое; во всякомъ случаѣ, весьма вѣроятно, что тяжелый нравъ отца его, угрюмость, вспыльчивость и подозрительность имѣли вліяніе на Өедора Михаиловича, глубокое, хотя, къ сожалѣнію, для изслѣдованія, по недостатку свидѣтельствъ, почти недоступное. Только одинъ изъ жизнеописателей приподымаетъ покровъ надъ этою семейною тайною, но тотчасъ и опускаетъ: говоря о происхожденіи падучей болѣзни у Достоевскаго, замѣчаетъ этотъ біографъ очень сдержанно и глухо: „есть еще одно совершенно особое свидѣтельство о болѣзни Өедора Михайловича, относящее ее къ самой ранней его юности и связывающее ее съ *трагическимъ случаемъ* въ ихъ семейной жизни. Но, хотя это и передано мнѣ на словахъ очень близкимъ къ Ө. М. человѣкомъ, я ни откуда болѣе не встрѣтилъ подтвержденія этому слуху, а потому и не рѣшаюсь подробно и точно его изложить“.

Должно быть, случай этотъ въ жизни „семейства русскаго и благочестиваго“, какъ выражается самъ Достоевскій, былъ дѣйствительно страшный, если отъ него могла произойти у ребенка падучая, и если жизнеописатель не рѣшается сообщить этотъ слухъ, опираясь на свидѣтельство человѣка даже „очень близкаго къ Өедору Михаиловичу“. И пусть это только „слухъ“,—нельзя-ли заключить изъ трагическаго свойства легенды, что въ „дѣтствѣ и въ отрочествѣ“ Достоевскаго не все было такъ свѣтло и отрадно, какъ оно чудилось ему сквозь даль воспоминаній? Едва ли не свою собственную жизнь по сравненію съ жизнью Л. Толстого разумѣлъ Достоевскій, когда называлъ героя романа „Подростокъ“ *членомъ случайнаго семейства*—„въ противоположность еще недавнимъ родовымъ нашимъ типамъ, имѣвшимъ столь отличныя дѣтство и отрочество“. Едва-ли также не о себѣ, не о своемъ собственномъ дѣтствѣ и отрочествѣ говоритъ Достоевскій и этимъ еще болѣе горькимъ словомъ того-же героя: „сознаніе, что у меня, во мнѣ, какъ бы я ни казался смѣшонъ и униженъ, лежитъ то сокровище силы, кото-

рое заставитъ ихъ всѣхъ когда-нибудь измѣнить обо мнѣ мнѣніе, это сознаніе, уже съ самыхъ почти дѣтскихъ униженныхъ лѣтъ моихъ составляло единственный источникъ жизни моей, мой свѣтъ и мое утѣшеніе,—иначе я бы, можетъ быть, убилъ себя еще ребенкомъ".

По сравненію со Л. Толстымъ, потомкомъ, со стороны матери, великаго князя св. Михаила Черниговскаго, замученнаго въ Ордѣ, со стороны отца — Петра Андреевича Толстого, любимца Петра Великаго, начальника Тайной Канцеляріи, поимщика царевича Алексѣя, — Достоевскій, сынъ штабъ-лекаря и купеческой дочки, родившійся въ больницѣ для бѣдныхъ въ Москвѣ на Божедомкѣ вблизи Марьиной Рощи, есть, въ самомъ дѣлѣ, членъ „случайнаго семейства". Первое впечатлѣніе дѣтства его была, если не нужда, то крайняя стѣсненность. Отецъ, имѣвшій пятерыхъ человѣкъ дѣтей, занималъ квартиру, состоявшую собственно изъ двухъ комнатъ, кромѣ передней и кухни. Передняя была въ одно окно, и задняя часть этой комнаты отдѣлялась досчатой столярной перегородкой, образуя полутемный уголъ, служившій дѣтскою для двухъ старшихъ братьевъ,—Михаила и Өедора Михаиловича. „Отецъ — разсказываетъ одинъ изъ братьевъ, Андрей Михаиловичъ,—любилъ повторять, что онъ—человѣкъ бѣдный, что дѣти его, въ особенности мальчики, должны готовиться пробивать себѣ сами дорогу, что со смертью его они останутся нищими"... Въ 1838 году Достоевскій писалъ изъ Инженернаго Училища: „милый, добрый родитель мой, неужели вы можете думать, что сынъ вашъ, прося отъ васъ денежной помощи, проситъ у васъ лишняго?"

„Уважая вашу нужду,—заключалъ онъ—не буду пить чаю".—„Ты жалуешься на свою бѣдность, — сообщаетъ онъ брату почти въ это же время, — нечего сказать, и я не богатъ. Вѣришь-ли, что я во время выступленія изъ лагерей не имѣлъ ни копѣйки денегъ; заболѣлъ дорогою отъ простуды (дождь лилъ цѣлый день, а мы были открыты) и отъ голода, и не имѣлъ ни гроша, чтобы смочить горло глоткомъ чаю".

Такъ жизнь Достоевскаго начинается бѣдностью, которой не суждено прекратиться почти до смерти его, и которая зависѣла не столько отъ внѣшнихъ случайностей, сколько отъ внутреннихъ свойствъ природы его. Есть люди, не умѣющіе тратить,—естественно, даже какъ бы помимо воли своей, предопредѣленные къ накопленію; есть другіе,—не умѣющіе беречь, —столь-же естественно предназначенные къ расточительности.

По свидѣтельству брата, Өедоръ Михаиловичъ никогда не зналъ, „сколько у него чего" — денегъ, платья, бѣлья. Докторъ Ризенкампфъ, нѣмецъ, по просьбѣ того-же брата, поселившійся съ Достоевскимъ въ 1843 году въ Петербургѣ и старавшійся пріучить своего сожителя къ нѣмецкой аккуратности, „засталъ Өедора Михаиловича безъ копѣйки, кормящимся молокомъ и хлѣбомъ, да и то въ долгъ изъ лавочки." — „Өедоръ Михаиловичъ —говоритъ Ризенкампфъ, — принадлежалъ къ тѣмъ личностямъ, около которыхъ живется всѣмъ хорошо, но которыя сами постоянно нуждаются. Его обкрадывали немилосердно, но, при своей довѣрчивости и добротѣ, онъ не хотѣлъ вникать въ дѣло и обличать прислугу и ея приживалокъ, пользовавшихся его безпечностью". — „Самое сожительство съ докторомъ, — прибавляетъ жизнеописатель, — чуть было не обратилось для Өедора Михаиловича въ постоянный источникъ новыхъ расходовъ. Каждаго бѣдняка, приходившаго къ доктору за совѣтомъ, онъ готовъ былъ принять, какъ дорогого гостя".

Л. Толстой въ статьѣ своей о Переписи разсказываетъ, что въ Ляпинскомъ ночлежномъ домѣ искалъ онъ людей достаточно нуждающихся, которые заслуживали-бы де-

нежной помощи, и которымъ бы онъ могъ раздать ввѣренные ему московскими богачами благотворителями и остававшіеся у него на рукахъ 37 рублей,—искалъ и не нашелъ. Можно сказать съ увѣренностью, что Достоевскій не затруднился-бы въ подобномъ случаѣ.

Вообще любопытно сравнить эту естественную щедрость Достоевскаго—склонность его бросать деньги на вѣтеръ — съ такою-же естественною, если не бережливостью, то, по крайней мѣрѣ, несклонностью Л. Толстого быть расточительнымъ. У того и у другого эти свойства—внѣ воли и внѣ сознанія. Такимъ каждый изъ нихъ родился — одинъ собирателемъ, домостроителемъ, другой — расточителемъ, вѣчно-бездомнымъ скитальцемъ.

Достоевскому не нужно было доказывать себѣ, что деньги—зло, что слѣдуетъ отречься отъ собственности: онъ мучился бѣдностью и придавалъ деньгамъ, по крайней мѣрѣ въ своемъ сознаніи, большое значеніе; но только что онѣ оказывались у него въ рукахъ,—обращался съ ними такъ, какъ будто считалъ ихъ даже не зломъ, а совершеннымъ вздоромъ. Онъ любилъ или воображалъ, что любитъ ихъ; но онѣ его не любили. Л. Толстой ненавидитъ или думаетъ, что ненавидитъ ихъ; но онѣ любятъ его и сами идутъ къ нему. Одинъ, всю жизнь мечтая о богатствѣ, прожилъ и, по всей вѣроятности, если-бы не дѣловитость жены, умеръ бы нищимъ. Другой, всю жизнь мечтая о бѣдности, не только не роздалъ, но и пріумножилъ свое имѣніе. Можетъ быть, все это—мелочь для такихъ людей; знаменательно, однако, что и въ этой жизненной мелочи они такъ противоположны.

Не только, впрочемъ, относительно денегъ, но и всѣхъ прочихъ благъ мірскихъ, въ судьбѣ Л. Толстого есть какъ бы сила притягивающая, въ судьбѣ Достоевскаго—сила отталкивающая. Повидимому, Достоевскій отчасти сознавалъ присутствіе въ своей жизни этой роковой силы, накликающей бѣдствія, но вмѣстѣ съ тѣмъ имѣлъ наклонность приписывать причину своихъ страданій себѣ самому, своей „порочности“. „У меня ужасный порокъ,—признается онъ брату, — неограниченное самолюбіе и честолюбіе“.—„Я тщеславенъ такъ, какъ будто съ меня кожу содрали и мнѣ ужь отъ одного воздуха больно“,—говоритъ герой „Записокъ изъ подполья“, многими чертами напоминающій самого Достоевскаго.—„Надняхъ Тургеневъ и Бѣлинскій разбранили меня за безпорядочную жизнь...“—„Я боленъ нервами, и боюсь горячки или лихорадки нервической. Порядочно я жить не могу, дотого я безпутенъ“. Едва-ли, впрочемъ, въ подобныхъ признаніяхъ есть дѣйствительное раскаяніе. Это скорѣе—нѣсколько грустныя и удивленныя самонаблюденія. „Чортъ знаетъ,—замѣчаетъ онъ,—давай мнѣ хорошаго, я непремѣнно самъ сдѣлаю своимъ характеромъ худшее“. И въ другой разъ, много лѣтъ спустя, по поводу проигрыша на рулеткѣ въ Баденѣ: *„вездѣ-то и во всемъ я до послѣдняго предѣла дохожу, всю жизнь за черту переходилъ“*. Вотъ чего, можетъ быть, не прощало Достоевскому провидѣніе нашего вѣка, столь боящагося „послѣднихъ предѣловъ“, вотъ за что оно мстило ему такъ насмѣшливо и такъ безпощадно. Въ этомъ отношеніи, такъ же, какъ и во многихъ другихъ, онъ человѣкъ въ высшей степени несовременный и несвоевременный. Что̀ касается Л. Толстого, то замѣчательно, что, несмотря на всю видимую страстность своихъ увлеченій въ области созерцательной, никогда въ самой жизни въ дѣйствіяхъ своихъ не доходилъ онъ „до послѣдняго предѣла“, не „переступалъ черты“.

Достоевскій началъ съ успѣха. „Неужели вправду я такъ великъ, стыдливо думалъ я про себя въ какомъ-то робкомъ восторгѣ,—разсказываетъ онъ свои мысли по поводу впечатлѣнія, произведеннаго „Бѣдными людьми“ на Некрасова и Григоровича.—О, я буду достойнымъ этихъ похвалъ,—и ка-

кіе люди, какіе люди!.. Я заслужу, постараюсь стать такимъ-же прекраснымъ, какъ и они,—пребуду „вѣренъ“! О, какъ я легкомысленъ, и еслибъ Бѣлинскій только узналъ, какія во мнѣ есть дрянныя, постыдныя вещи...“ Слѣдующій романъ „Двойникъ“ провалился. Друзья отвернулись отъ него, почуявъ, что ошиблись, что приняли его за другого. Судьба какъ будто нарочно послала ему мгновенный успѣхъ, чтобы тѣмъ больнѣе сдѣлать рядъ слѣдовавшихъ ударовъ и пораженій. Съ того времени вся литературная дѣятельность Достоевскаго была ожесточенной борьбой съ такъ-называемымъ „русскимъ общественнымъ мнѣніемъ“ и съ критикой. И какой несоотвѣтственной, какой случайной кажется намъ, начинающимъ понимать дѣйствительную мѣру заслугъ его, та слава, которая выпала ему на долю незадолго передъ смертью, —особенно по сравненію съ прижизненною славою Л. Толстого.

„Давай мнѣ хорошаго, я непремѣнно самъ сдѣлаю своимъ характеромъ худшее“—вѣрность этого самонаблюденія, кажется, съ особенною очевидностью оправдалась въ дѣлѣ Петрашевскаго, изъ-за котораго Достоевскій такъ жестоко поплатился.

Трудно себѣ представить, что именно заставило его вмѣшаться въ это дѣло. Мечты соціалистовъ были не только чужды, но и враждебны его природѣ. „Онъ говорилъ,—замѣчаетъ одинъ изъ біографовъ,—что жизнь въ Икарійской коммуннѣ или фаланстерѣ представляется ему ужаснѣе и противнѣе всякой каторги“. Если сравнить тогдашнее его показаніе на судѣ съ тѣмъ, что онъ впослѣдствіи, безъ всякаго внѣшняго принужденія, проповѣдывалъ, то едва-ли возможно будетъ заподозрить искренность его утвержденія, что „онъ не принадлежитъ ни къ какой соціальной системѣ, будучи увѣренъ, что примѣненіе ихъ не только къ Россіи, но даже къ Франціи поведетъ за собою неминуемую гибель“.

Главное, что уже и тогда отвращало его отъ соціализма и, вмѣстѣ съ тѣмъ, заставляло такъ упорно вдумываться въ попытку современнаго человѣчества устроиться на землѣ безъ Бога, безъ религіи, — былъ нравственный матеріализмъ этого ученія. По свидѣтельству очевидца, Петрашевскій производилъ на Θедора Михаиловича отталкивающее впечатлѣніе тѣмъ, что былъ „безбожникъ и глумился надъ вѣрою“. Точно также легкомысленное отношеніе Бѣлинскаго къ религіи пробудило въ Достоевскомъ ту неудержимую ослѣпляющую ненависть, которая и черезъ многіе годы разгоралась въ немъ каждый разъ все съ новою и новою силою, когда вспоминалъ онъ о Бѣлинскомъ, объ этомъ будто-бы „самомъ смрадномъ, тупомъ и позорномъ явленіи русской жизни“ (письмо Н. Н. Страхову изъ Дрездена отъ 18—30 мая 1871 года). Въ „Дневникѣ“ за 1873 годъ онъ очень зло и тонко передаетъ какъ будто-бы тоже насмѣшливый, на самомъ дѣлѣ, только въ высшей степени простодушный, чтобы не сказать больше, разсказъ Бѣлинскаго объ ихъ философскихъ бесѣдахъ, въ которыхъ русскій критикъ старался обратить будущаго творца „Идіота“ въ безбожіе: „каждый-то разъ, —говоритъ Бѣлинскій,—когда я вотъ такъ помяну Христа, у него все лицо измѣняется, точно заплакать хочетъ... — Да повѣрьте-же, наивный вы человѣкъ, набросился онъ опять на меня,—вспоминаетъ Достоевскій,—повѣрьте-же, что вашъ Христосъ, если бы родился въ наше время, былъ-бы самымъ незамѣтнымъ и обыкновеннымъ человѣкомъ; такъ и стушевался бы при нынѣшней наукѣ и при нынѣшнихъ двигателяхъ человѣчества“.—„Этотъ человѣкъ ругалъ мнѣ Христа!“ — вдругъ не выдерживаетъ Θедоръ Михаиловичъ, черезъ тридцать лѣтъ, какъ будто бесѣда происходила только наканунѣ, и разражается яростною бранью.—Этотъ человѣкъ ругалъ мнѣ Христа, и между тѣмъ никогда онъ не былъ способенъ самъ себя и всѣхъ двигателей всего

міра сопоставить со Христомъ для сравненія. Онъ не могъ замѣтить того, сколько въ немъ и въ нихъ мелкаго самолюбія, злобы, нетерпѣнія, раздражительности, подлости, а главное—самолюбія. Онъ не сказалъ себѣ никогда: что же мы поставимъ вмѣсто Него? Неужели себя, тогда какъ мы такъ гадки? Нѣтъ, онъ никогда не задумался надъ тѣмъ, что онъ самъ гадокъ; онъ былъ доволенъ собой въ высшей степени, -- и это была уже личная, смрадная, позорная тупость". (Письмо къ Н. Н. Страхову отъ 18 мая 1871 г. см. полн. собр. соч. Достоевскаго, т. I, стр. 312, СПБ., 1883).

Итакъ, если кто-либо когда-нибудь былъ невиненъ въ соціализмѣ, — то это, конечно, Достоевскій. Онъ сдѣлался мученикомъ и едва не погибъ за то, во что не только ни минуты не вѣрилъ, но что ненавидѣлъ всѣми силами души. Что же влекло его къ этимъ людямъ? Не то-же-ли, что всю жизнь заставляло искать его самаго труднаго, бѣдственнаго, жестокаго и страшнаго, какъ будто онъ чувствовалъ, что ему нужно „пострадать", чтобы вырости до полной мѣры силъ своихъ? Или— онъ переходилъ за черту, играя опасностью среди политическихъ заговорщиковъ,—также какъ игралъ онъ ею всегда и вездѣ, — какъ впослѣдствіи — въ карточной игрѣ, въ сладострастіи, въ мистическихъ ужасахъ.

Восемь мѣсяцевъ просидѣлъ онъ въ Петропавловской крѣпости.

Ѳедоръ Михаиловичъ прочелъ здѣсь два путешествія по Св. Мѣстамъ и сочиненія св. Дмитрія Ростовскаго. „Послѣднія, — пишетъ онъ,—меня очень заняли". Онъ ожидалъ смертнаго приговора и дѣйствительно услышалъ его.

Когда осужденныхъ привезли на Семеновскій плацъ и троихъ уже привязали къ столбамъ, — разсказываетъ Спѣшневъ, — Ѳедоръ Михаиловичъ, какъ ни былъ онъ потрясенъ, не потерялся. Онъ былъ блѣденъ, но довольно быстро взошелъ на эшафотъ,—„скорѣе былъ тороплпвъ, чѣмъ подавленъ. Оставалось произнести: „пли!" и все было-бы кончено. Тутъ махнули платкомъ—и казнь была остановлена. Но когда Григорьева, того самаго, который уже въ крѣпости сталъ мѣшаться, отвязали отъ столба,—онъ былъ блѣденъ, какъ смерть. Умственныя способности окончательно ему измѣнили".

Мгновеній, проведенныхъ имъ не съ вѣроятіемъ, а съ увѣренностью въ ожидающей его черезъ „пять минутъ" смерти, имѣли на всю его послѣдующую духовную жизнь неизгладимое вліяніе: они какъ бы передвинули уголъ зрѣнія его на весь міръ: онъ что-то понялъ, чего не можетъ понять человѣкъ, не испытавшій этого ожиданія вѣрной смерти. Судьба послала ему нѣкоторое великое познаніе, рѣдкій опытъ, какъ бы новое *измѣреніе* всего существующаго, которыя не пропали даромъ, которыми впослѣдствіи съумѣлъ онъ воспользоваться для поразительныхъ открытій.

„Подумайте, — устами „Идіота" говоритъ Достоевскій, — подумайте, если, напримѣръ, пытка; при этомъ страданія и раны, мука тѣлесная и, стало быть, все это отъ душевнаго страданія отвлекаетъ, такъ что однѣми только ранами и мучаешься вплоть пока умрешь. А вѣдь главная, самая сильная боль, можетъ не въ ранахъ, а вотъ,— что вотъ знаешь навѣрно, что вотъ черезъ часъ, потомъ черезъ десять минутъ, потомъ черезъ полминуты, потомъ теперь, вотъ сейчасъ — душа изъ тѣла вылетитъ, и что человѣкомъ ужь больше не будешь, и что это ужь навѣрно; главное то, что *навѣрно*. Вотъ какъ голову кладешь подъ самый ножъ и слышишь, какъ скользнетъ надъ головой, вотъ эти-то четверть секунды всего и страшнѣе... Кто сказалъ, что человѣческая природа въ состояніи вынести это безъ сумасшествія? Зачѣмъ такое ругательство, безобразное, ненужное, напрасное? Можетъ быть, и есть такой

человѣкъ, которому прочли приговоръ, дали помучиться, а потомъ сказали: „ступай, тебя прощаютъ". Вотъ этакой человѣкъ, можетъ быть, могъ-бы разсказать. Объ этой мукѣ и объ этомъ ужасѣ и Христосъ говорилъ".

Каторгу принялъ онъ съ покорностью. Онъ и самъ не жаловался, и не любилъ, когда другіе жалѣли его. Онъ старался возвысить и облагородить свои воспоминанія о каторгѣ такъ-же какъ о дѣтствѣ своемъ, видѣлъ въ ней суровый, но спасительный урокъ судьбы, безъ котораго не было ему выхода на новые пути жизни. „Я не ропщу,—пишетъ онъ брату изъ Сибири,—это мой крестъ, и я его заслужилъ". Но если онъ въ самомъ дѣлѣ не ропталъ, то не слѣдуетъ забывать, чего ему стоила эта покорность. „Я почти въ отчаяніи. Трудно передать, сколько я выстрадалъ".— „Тѣ четыре года считаю я за время, въ которое я былъ похороненъ живой и закрытъ въ гробу. Что за ужасное было это время, не въ силахъ я разсказать тебѣ, другъ мой. Это было страданіе невыразимое, безконечное, потому что всякій часъ, всякая минута тяготѣли какъ камень у меня на душѣ. Во всѣ четыре года не было мгновенія, въ которое бы я не чувствовалъ, что я въ каторгѣ. Но что разсказывать! Даже если бы я написалъ къ тебѣ 100 листовъ, то и тогда ты не имѣлъ бы понятія о тогдашней жизни моей. Это нужно, по крайней мѣрѣ, видѣть самому,—я уже не говорю испытать".

Итакъ, если вообще утѣшать и успокаивать себя мыслью о пользѣ каторги для Достоевскаго, то, конечно, не въ прямомъ, житейскомъ, какъ онъ однако самъ любилъ это дѣлать, а лишь сверхжизненномъ значеніи этой пользы. Не встрѣчаемся-ли мы и здѣсь опять съ тѣми таинственными силами, которыя какъ будто невидимо бодрствуютъ надъ всѣми земными судьбами Достоевскаго и ведутъ его къ особой цѣли? Въ этомъ смыслѣ каторга дѣйствительно была однимъ изъ ударовъ, на которые онъ самъ иногда какъ-будто напрашивался, которые раздавили-бы и уничтожили всякаго другого на его мѣстѣ, а ему нужны были, во всякомъ случаѣ, нужнѣе чѣмъ, напримѣръ, столь-же сверхжизненное, роковое счастіе Л. Толстого,—потому что удары эти выковывали Достоевскому душу, необходимую, чтобы создать то, что онъ создалъ:

Такъ тяжкій млатъ,
Дробя стекло, куетъ булатъ.

Все, о чемъ Л. Толстой мечталъ, къ чему онъ стремился, и что, можетъ быть, иногда въ его созерцаніи было глубокимъ, но только что переходило въ дѣйствіе, становилось похожимъ на забаву, — лишеніе собственности трудъ тѣлесный, сліяніе съ народомъ, — все это пришлось Достоевскому испытать на дѣлѣ, и притомъ съ такою подавляющею суровостью, съ какой это только возможно.

Арестантскій полушубокъ и кандалы были для него отнюдь не отвлеченнымъ символомъ, а дѣйствительнымъ знакомъ гражданской смерти и отверженія отъ общества. Сколько-бы Л. Толстой ни рубилъ деревьевъ для бѣдныхъ поселянъ, сколько-бы ни пахалъ землю въ потѣ лица своего, это все-таки менѣе трудъ, чѣмъ охота, аскетическое упражненіе и гимнастика. Сущность труда, все равно физическаго или умственнаго, заключается въ сознаніи не только нравственной, но и тѣлесной необходимости, въ дѣйствительной опасности, въ дѣйствительномъ страхѣ, униженіи и безпомощности нужды: „если не заработаю, то черезъ день, черезъ мѣсяцъ или годъ останусь безъ куска хлѣба". Это кажется общеизвѣстнымъ, но, на самомъ дѣлѣ, вовсе не такъ легко понятно, въ послѣдней жизненной глубинѣ своей, для людей съ такимъ воспитаніемъ и прошлымъ, какъ Л. Толстой. Подобно тому, какъ человѣкъ, никогда не испытавшій боли, не можетъ имѣть представленія о ней, сколько-бы ни старался вообразить ее, такъ

тотъ, кто никогда не испыталъ нужды, не можетъ ее понять, сколько-бы ни думалъ и ни разсуждалъ о ней.

Въ этомъ отношеніи Достоевскій былъ счастливѣе Л. Толстого: судьба послала ему случай испытать на каторгѣ трудъ и нужду простыхъ людей точно такъ-же, какъ онъ узналъ страхъ смерти не въ отвлеченныхъ мысляхъ о ней, а въ ея дѣйствительной близости, стоя на эшафотѣ.

Лѣтомъ, въ первый годъ его острожной жизни, около двухъ мѣсяцевъ продолжалась носка кирпичей съ береговъ Иртыша къ строившейся казармѣ, сажень на семьдесятъ разстоянія, черезъ крѣпостной валъ. „Работа эта, — говоритъ Достоевскій, — мнѣ даже понравилась, хотя веревка, на которой приходилось носить кирпичи, постоянно натирала мнѣ плечи. Но мнѣ нравилось то, что отъ работы во мнѣ очевидно развилась сила". Какая разница со Л. Толстымъ, пашущимъ или носящимъ кирпичи для печки бѣдной бабы.

Если ему пріятно ощущеніе развивающейся силы, это все-таки—не отвлеченный, иносказательный трудъ, не одна изъ „четырехъ упряжекъ", не эпикурейскій спортъ или гимнастика. Онъ знаетъ, что отъ этой тѣлесной силы зависитъ жизнь его, спасеніе, вопросъ о томъ, вынесетъ-ли онъ или не вынесетъ каторгу. Онъ также знаетъ, что, хотя ему и нравится носить кирпичи, но, если бы онъ вздумалъ отказаться отъ работы, его ожидаютъ брань и побои конвойныхъ или розги острожнаго начальства. И нешуточность, необходимость труда даютъ ему жизненный смыслъ.

Достоевскому не нужно было въ отвлеченныхъ умозрѣніяхъ отвергать собственность и условія культурнаго общества: онъ самъ былъ отверженъ. Л. Толстой сдѣлалъ вполнѣ вѣрный и точный, но, въ сущности, оказавшійся безплоднымъ для послѣдующей жизни его, математическій разсчетъ, что ему слѣдовало-бы дать нищему старику двѣ тысячи рублей для того, чтобы милостыня его равнялась двумъ копѣйкамъ плотника Семена. Онъ приведенъ былъ къ сомнѣнію, имѣетъ-ли онъ вообще право помогать бѣднымъ, и, кажется, это сомнѣніе еще и по сю пору не разрѣшилось. Для каторжника Достоевскаго подобныхъ сомнѣній вовсе не могло существовать: сама жизнь разрѣшила ихъ за него, поставивъ его въ такое положеніе, въ которомъ пришлось ему не давать, а принимать милостыню. „Это было скоро по прибытіи моемъ въ острогъ, — разсказываетъ Достоевскій, — я возвращался съ утренней работы одинъ, съ конвойнымъ. На встрѣчу мнѣ прошли мать и дочь, дѣвочка лѣтъ десяти, хорошенькая, какъ ангельчикъ. Я уже видѣлъ ихъ разъ. Мать была солдатка, вдова. Ея мужъ, молодой солдатъ, былъ подъ судомъ и умеръ въ госпиталѣ, въ арестантской палаткѣ, въ то время, когда и я тамъ лежалъ больной. Жена и дочь приходили къ нему прощаться; обѣ ужасно плакали. Увидя меня, дѣвочка закраснѣлась, пошептала что-то матери; та тотчасъ-же остановилась, отыскала въ узелкѣ четверть копѣйки и дала ее дѣвочкѣ. Та бросилась бѣжать за мной.— На, „несчастный", возьми Христа ради копѣечку!—кричала она, забѣгая впередъ меня и суя мнѣ въ руки монетку. Я взялъ ея копѣечку, и дѣвочка возвратилась къ матери, совершенно довольная. Эту копѣечку я долго берегъ у себя". Сколько бы ни увѣряли насъ жизнеописатели Толстого, что, хотя онъ и не роздалъ своего имѣнія, но что это все равно, потому что онъ пересталъ имъ „пользоваться,"—мы все-таки чувствуемъ, что того стыда и той гордости, той боли и того наслажденія, которыя испыталъ Достоевскій, принимая милостыню отъ дѣвочки, Л. Толстому ни разу въ жизни не дано было испытать; мы чувствуемъ, что тутъ есть великая разница въ *подлинности*, если не мыслей и намѣреній, то дѣйствій и ощущеній.

Во время говѣнія „въ церкви,—разсказываетъ Достоевскій,— мы становились тѣсной кучей, у самыхъ дверей, на самомъ послѣднемъ мѣстѣ... Я припоминалъ, какъ бывало еще въ дѣтствѣ, стоя въ церкви, смотрѣлъ я иногда на простой народъ, густо тѣснившійся у входа и подобострастно разступавшійся передъ густымъ эполетомъ, передъ толстымъ бариномъ, передъ расфуфыренной, но чрезвычайно-богомольной барыней, которые непремѣнно проходили на первыя мѣста и готовы были поминутно ссориться изъ-за перваго мѣста. Тамъ, у входа, казалось мнѣ тогда, и молились-то не такъ, какъ у насъ, молились смиренно, ревностно, земно и съ какимъ-то полнымъ сознаніемъ своей приниженности... Теперь и мнѣ пришлось стоять на этихъ-же мѣстахъ, даже и не на этихъ: мы были закованные и ошельмованные, отъ насъ всѣ сторонились, насъ всѣ даже какъ будто боялись, насъ каждый разъ одѣляли милостыней, и, помню, мнѣ это было даже какъ-то пріятно, какое-то утонченное, особенное ощущеніе сказывалось каждый разъ въ этомъ удовольствіи. „Пусть-же, коли такъ!"— думалъ я. Арестанты молились очень усердно, и каждый изъ нихъ каждый разъ приносилъ свою нищенскую копѣйку на свѣчку или клалъ на церковный сборъ. „Тоже вѣдь и я человѣкъ, — можетъ быть, думалъ онъ или чувствовалъ, подавая. — „Передъ Богомъ-то всѣ равны"... Причащались мы за ранней обѣдней. Когда священникъ съ чашей въ рукахъ читалъ слова: „но яко разбойника мя пріими",—почти всѣ повалились на землю, звуча кандалами, кажется, принявъ эти слова буквально на свой счетъ".

Такой опытъ давалъ право Достоевскому утверждать впослѣдствіи, что онъ жилъ съ народомъ и знаетъ его. Когда вмѣстѣ съ другими каторжниками повторялъ онъ въ сердцѣ своемъ: „яко разбойника мя пріими",—онъ не отвлеченно созерцалъ, а дѣйствительно всѣмъ существомъ своимъ чувствовалъ и мѣрилъ бездну, отдѣляющую народъ отъ культурнаго общества, по краю которой Л. Толстой всю жизнь только скользилъ въ художественныхъ и нравственныхъ созерцаніяхъ своихъ.

Начало своей эпилепсіи Достоевскій приписывалъ каторгѣ. Мы знаемъ, что, по другому свидѣтельству, эта болѣзнь началась у него еще въ дѣтствѣ. По всей вѣроятности, въ необычайно-повышенной и утонченной чувствительности таилась главная причина недуга, который только развился и усилился во время каторги. Въ письмѣ къ императору Александру II „бывшаго государственнаго преступника" Достоевскаго, онъ утверждаетъ, будто-бы болѣзнь его началась въ первый-же годъ каторжной работы. „Болѣзнь моя, —прибавляетъ онъ,— усиливается болѣе и болѣе. Отъ каждаго припадка я, видимо, теряю память, воображеніе, душевныя и тѣлесныя силы. Исходъ моей болѣзни — разслабленіе, смерть или сумасшествіе". Намъ извѣстно, что въ жизни его дѣйствительно бывали времена, когда падучая грозила ему совершеннымъ помраченіемъ умственныхъ способностей. Припадки болѣзни — по словамъ Страхова,—случались съ нимъ приблизительно разъ въ мѣсяцъ, — таковъ былъ обыкновенный ходъ. Но иногда, хотя очень рѣдко, бывали чаще; бывало даже и по два припадка въ недѣлю".

„Самому мнѣ, — продолжаетъ Страховъ свой замѣчательный разсказъ,— довелось разъ быть свидѣтелемъ, какъ случился съ Ѳедоромъ Михайловичемъ припадокъ обыкновенной силы. Это было, вѣроятно, въ 1863 году, какъ разъ наканунѣ Свѣтлаго Воскресенія. Поздно, часу въ 11-мъ, онъ зашелъ ко мнѣ, и мы очень оживленно разговорились. Не могу вспомнить предмета, но знаю, что это былъ очень важный отвлеченный предметъ. Ѳедоръ Михайловичъ очень оживился и зашагалъ по комнатѣ, а я сидѣлъ за столомъ. Онъ говорилъ

что-то высокое и радостное; когда я поддержалъ его мысль какимъ-то замѣчаніемъ, онъ обратился ко мнѣ съ вдохновеннымъ лицомъ, показывавшимъ, что одушевленіе его достигло высшей степени. Онъ остановился на минуту, какъ бы ища слова для своей мысли, и уже открылъ ротъ. Я смотрѣлъ на него съ напряженнымъ вниманіемъ, чувствуя, что онъ скажетъ что-нибудь необыкновенное, что услышу какое-то откровеніе. Вдругъ изъ его открытаго рта вышелъ странный, протяжный и безсмысленный звукъ, и онъ безъ чувствъ опустился на полъ среди комнаты".

„Въ это мгновеніе вдругъ чрезвычайно искажается лицо, особенно взглядъ,—описываетъ припадокъ самъ Достоевскій въ „Идіотѣ". —„Конвульсіи и судороги овладѣваютъ всѣмъ тѣломъ и всѣми чертами лица. Страшный, невообразимый и ни на что не похожій вопль вырывается изъ груди; въ этомъ воплѣ вдругъ исчезаетъ какъ бы все человѣческое, и никакъ невозможно, по крайней мѣрѣ, очень трудно, наблюдателю вообразить и допустить, что это кричитъ этотъ-же самый человѣкъ. Представляется даже, что кричитъ какъ-бы кто-то другой, находящійся внутри этого человѣка. Многіе, по крайней мѣрѣ, изъясняли такъ свое впечатлѣніе, на многихъ же видъ человѣка въ падучей производитъ рѣшительный и невыносимый ужасъ, имѣющій въ себѣ даже нѣчто мистическое".

Древніе называли падучую *„священною болѣзнью"*. Народы Востока видѣли въ ней тоже,—какъ выражается Достоевскій,—„нѣчто мистическое", связанное съ даромъ пророчества и ясновидѣнія, божеское или бѣсовское. Въ исторіи великихъ религіозныхъ движеній мы встрѣчаемся иногда съ этою малоизслѣдованною или, по крайней мѣрѣ, мало объясненною болѣзнью, особенно—въ ихъ первомъ началѣ, въ ихъ самыхъ темныхъ подземныхъ родникахъ. Въ одномъ изъ глубочайшихъ произведеній своихъ,—въ „Бѣсахъ", Достоевскій нѣсколько разъ съ упорною вдумчивостью возвращается къ легендѣ о знаменитомъ кувшинѣ эпилептика Магомета, не успѣвшемъ будто-бы пролиться въ то время, какъ пророкъ на конѣ Аллаха облетѣлъ небеса и преисподнюю. Замѣчательно, что и въ разсказѣ Страхова намѣчена эта связь чего-то „высокаго и радостнаго", видимо религіознаго, какого-то „откровенія", для котораго Достоевскій искалъ и не находилъ словъ, съ мгновенно затѣмъ наступившимъ припадкомъ.

Во всякомъ случаѣ, на жизнь его, не только тѣлесную, но и духовную, на все его художественное творчество и даже отвлеченную философскую мысль „священная болѣзнь" оказала поразительное дѣйствіе. Въ своихъ произведеніяхъ онъ говоритъ о ней съ особымъ сдержаннымъ волненіемъ, какъ-бы съ мистическимъ ужасомъ. Самые значительные и противоположные изъ его героевъ—извергъ Смердяковъ, „святой" князь Мышкинъ, пророкъ „Человѣкобога", нигилистъ Кирилловъ—эпилептики. Припадки падучей были для Достоевскаго какъ-бы страшными провалами, просвѣтами, внезапно открывавшимися окнами, черезъ которыя онъ заглядывалъ въ потусторонній *свѣтъ*. „Затѣмъ вдругъ какъ-бы что-то разверзлось передъ нимъ: необычайный *внутренній свѣтъ* озарилъ его душу",—говоритъ онъ въ одномъ изъ своихъ описаній. „Много разъ мнѣ разсказывалъ Ѳедоръ Михаиловичъ,—вспоминаетъ Страховъ, —что передъ припадкомъ у него бываютъ минуты восторженнаго состоянія". „На нѣсколько мгновеній,—говорилъ онъ,—я испытываю такое счастіе, которое невозможно въ обыкновенномъ состояніи, и о которомъ не имѣютъ понятія другіе люди. Я чувствую полную гармонію въ себѣ и во всемъ мірѣ, и это чувство такъ сильно и сладко, что за нѣсколько секундъ такого блаженства можно отдать десять лѣтъ жизни, пожалуй всю

жизнь". Но послѣ припадка „душевное состояніе его было очень тяжело; онъ едва справлялся со своею тоскою и впечатлительностью. Характеръ этой тоски, по его словамъ, состоялъ въ томъ, что онъ чувствовалъ себя какимъ-то преступникомъ, ему казалось, что надъ нимъ тяготѣетъ невѣдомая вина, великое злодѣйство".

Великая святость, великое злодѣйство, потусторонняя радость, потусторонняя скорбь,—и оба чувства вдругъ соединяются, разрѣшаются въ мгновенной, ослѣпляющей, какъ молнія, точкѣ, въ послѣднюю „четверть секунды", когда „кувшинъ Магомета" не успѣлъ еще пролиться, и когда изъ груди „бѣсноватаго" уже вырывается ужасающій вопль, который заставляетъ думать, что кричитъ не онъ самъ, а кто-то другой, внутри него находящійся,— *не человѣкъ*.

Какъ знать, не касаемся-ли мы здѣсь самаго глубокаго, первоначальнаго и неразгаданнаго въ существѣ Достоевскаго, въ его тѣлесномъ и духовномъ составѣ? Не сходятся-ли въ этомъ узлѣ всѣ нити клубка? И не кажется-ли иногда, что именно эти припадки, эти внезапно разражающіяся бури какой-то недоступной нашему изслѣдованію, но, можетъ быть, во всѣхъ насъ безмолвно копящейся, ожидающей силы сдѣлали тѣлесную оболочку Достоевскаго, пелену плоти и крови, отдѣляющую душу отъ того, что за плотью и кровью, болѣе тонкою, болѣе прозрачною, чѣмъ у другихъ людей, такъ что онъ уже могъ видѣть сквозь нее то, чего никогда никто изъ людей не видалъ.

И опять является невольное сравненіе со Л. Толстымъ,—сравненіе „священной", демонической „болѣзни" Достоевскаго, которая, можетъ быть, вовсе не есть слабость, скудость, а напротивъ—грозовой, скопившійся избытокъ жизненной силы, до послѣдняго предѣла доведенное утонченіе, обостреніе, сосредоточеніе духовности,—съ не менѣе священнымъ и демоническимъ избыткомъ тѣлесной *плотскости*, крѣпости, здоровья у Л. Толстого, съ избыткомъ въ концѣ концовъ той-же, какъ у Достоевскаго, столь-же грозовой и оргійной, только иначе проявляющейся, разражающейся, жизненной силы. Впослѣдствіи мы увидимъ, что Л. Толстой почерпаетъ свою не мнимую, не лже-христіанскую, а истинную, языческую религіозность изъ безконечнаго углубленія въ тайны этой плотскости, этой *божеской* животности, я говорю—божеской для того, чтобы выразить, что, съ извѣстной религіозной точки зрѣнія, животное въ человѣкѣ столь-же свято и небесно, какъ духовное, такъ что плоть и духъ только въ своихъ видимостяхъ, только въ явленіяхъ — противоположны, но въ послѣдней, потусторонней сущности — едины. Застарѣлая дурная привычка лже-христіанства или, лучше сказать, павліанства заставляетъ почти всѣхъ современныхъ людей, даже отрекшихся отъ религіозности, унижать плотское въ пользу духовнаго, отвлеченнаго, разсудочнаго, безплотнаго и безкровнаго, какъ нѣчто низшее, грѣховное или, по крайней мѣрѣ, грубое, стыдное, скотское. Есть, однако, глубина религіознаго созерцанія соединяющая, *символическая*—(опять напоминаю: *символъ* — σύμβολον—значитъ *соединеніе*),—для которой плоть столь-же потустороння, какъ духъ, для которой бездна животнаго, кажущаяся темною, нижнею, становится равною безднѣ духовнаго, кажущейся свѣтлою, верхнею, ночное полушаріе небесъ— равно дневному. Л. Толстой, какъ мыслитель-художникъ, погружаясь именно въ эти бездны животнаго, на послѣднихъ его предѣлахъ, встрѣчаетъ другое начало, вѣчно ему противоположное и *какъ будто* его отрицающее,—сознаніе грозящаго разрушенія животной личности, сознаніе смерти. Здѣсь-то и начинается его трагедія; здѣсь впервые брежжетъ тотъ „холодный бѣлый свѣтъ", который кажется ему свѣтомъ новаго христіан-

скаго „воскресенія“ и который поражаетъ князя Андрея въ ночь передъ Аустерлицкимъ сраженіемъ.

„И съ высоты этого представленія, — т. е. представленія о смерти, — все, чт̀о прежде мучило и занимало его, вдругъ освѣтилось холоднымъ бѣлымъ свѣтомъ, безъ тѣней, безъ перспективы, безъ различія очертаній. Вся жизнь представилась ему волшебнымъ фонаремъ, въ который онъ долго смотрѣлъ сквозь стекло и при искусственномъ освѣщеніи. Теперь онъ увидалъ вдругъ безъ стекла, при яркомъ дневномъ свѣтѣ, эти дурно намалеванныя картины. — „Да, да, вотъ они, тѣ волновавшіе и восхищавшіе и мучившіе меня ложные образы“, говорилъ онъ себѣ, перебирая въ своемъ воображеніи главныя картины своего волшебнаго фонаря жизни, глядя теперь на нихъ при этомъ холодномъ бѣломъ свѣтѣ дня — ясной мысли о смерти... „Все это ужасно просто, гадко!“

И такъ, для Толстого свѣтъ смерти свѣтитъ на жизнь извнѣ, разлагая, угашая краски и образы жизни; для Достоевскаго онъ свѣтитъ изнутри. Свѣтъ смерти и свѣтъ жизни для него — свѣтъ единаго огня, который зажженъ внутри „волшебнаго фонаря“ явленій. Для Толстого весь религіозный смыслъ жизни заключается въ переходѣ отъ жизни къ смерти,—*въ другомъ свѣтѣ*. Для Достоевскаго этого перехода какъ-бы вовсе нѣтъ, онъ какъ-бы все время, пока живетъ, умираетъ. Постоянно зіяющіе провалы, просвѣты, припадки „священнаго недуга“—утончили, опрозрачили ткань его животной жизни, сдѣлали ее рѣдкою, сквозящею, повсюду просвѣчивающею внутреннимъ свѣтомъ. Для Толстого тайна смерти—за жизнью; для Достоевскаго сама жизнь—такая-же тайна, какъ смерть. Для него холодный свѣтъ будничнаго петербургскаго утра есть въ тоже время и страшный „бѣлый свѣтъ смерти.“ Для Толстого существуетъ только вѣчная противоположность жизни и смерти, для Достоевскаго—только ихъ вѣчное единство. Толстой смотритъ на смерть изнутри жизни посюстороннимъ взглядомъ; Достоевскій взглядомъ потустороннимъ смотритъ на жизнь изнутри того, чт̀о живущимъ кажется смертью.

Кто-же изъ нихъ ближе къ истинѣ? Какая изъ этихъ двухъ жизней прекраснѣе?

Я сознаю, что, по первой главѣ моего изслѣдованія, читатель можетъ заподозрить меня въ предубѣжденіи противъ Л. Толстого въ пользу Достоевскаго. Въ дѣйствительности мнѣ только хотѣлось перегнуть и выправить лукъ, слишкомъ натянутый въ противоположную сторону толстовскимъ и вообще современнымъ европейскимъ, черезчуръ узко и односторонне, исключительно-аскетически и разсудочно понимаемымъ, христіанствомъ. Но если я былъ одностороннимъ, даже какъ будто несправедливымъ, то это—преднамѣренно и предварительно; я не остановлюсь на этой ступени изслѣдованія; я постараюсь пойти далѣе, углубляясь въ художественное, философское и религіозное творчество обоихъ писателей. До сей поры я сравнивалъ ихъ, какъ людей, съ точки зрѣнія христіанской или кажущейся христіанскою, исчерпывающею то, чт̀о у современныхъ людей называется христіанствомъ. Но если-бы я сравнилъ эти двѣ жизни и съ противоположной точки зрѣнія — языческой или опять-таки кажущейся языческою, то не пришлось-ли бы мнѣ заключить, что жизнь Л. Толстого, со своею неувядаемою свѣжестью, крѣпостью, неисчерпаемою, земною, посюстороннею радостью, —совершеннѣе, прекраснѣе, чѣмъ жизнь Достоевскаго. И наконецъ, съ третьей и послѣдней точки зрѣнія—символической, соединяющей оба противоположныхъ религіозныхъ полюса,—не покажутся-ли жизнь Л. Толстого и жизнь Достоевскаго одинаково, хотя и противоположно и несовершѐнно прекрасными,

—несовершенно, потому что все-таки нѣтъ ни у того, ни у другого, въ русской культурѣ уже предзнаменованной Пушкинымъ, степени гармоніи—у Толстого вслѣдствіе перевѣса плоти надъ духомъ, у Достоевскаго — духа надъ плотью. Тѣмъ не менѣе, обѣ эти жизни, одинаково великія, одинаково русскія, завершаютъ и дополняютъ одна другую, необходимы одна для другой,—какъ будто нарочно созданы для пророческихъ сопоставленій и сравненій.

Это — какъ-бы двѣ, изъ одной точки въ разныя стороны расходящіяся, линіи—до сей поры не замкнутаго, но могущаго и долженствующаго быть замкнутымъ, круга, такъ-что уже и теперь мы знаемъ, что двѣ эти линіи снова сольются, образуя совершенный кругъ, во второй, противоположной и высшей точкѣ. Это—два до времени кажущіяся противорѣчивыми, на самомъ дѣлѣ уже и теперь согласныя пророчества еще невѣдомаго, но уже нами чаемаго русскаго генія, столь-же стихійнаго и народнаго, какъ Пушкинъ, изъ котораго вышли Толстой и Достоевскій, но вмѣстѣ уже болѣе сознательнаго и, слѣдовательно, болѣе всемірнаго—второго и окончательнаго, соединяющаго, символическаго Пушкина. Это—два великихъ столпа, еще одинокихъ и не соединенныхъ, въ преддверіи храма,—двѣ обращенныя другъ къ другу и противоположныя части одного уже начатаго, но въ цѣлости своей еще невидимаго, зданія—зданія русской и въ тоже время всемірной, религіозной культуры.

VII.

Когда умеръ Пушкинъ, Достоевскому было шестнадцать лѣтъ.

„Не знаю,—вспоминаетъ братъ его, Андрей Михайловичъ, — вслѣдствіе какихъ причинъ извѣстіе о смерти Пушкина дошло до нашего семейства уже послѣ похоронъ матушки. Вѣроятно, наше собственное горе и сидѣніе всего семейства постоянно дома было причиною этому. Помню, что братья чуть съума не сходили, услыхавъ объ этой смерти и о всѣхъ подробностяхъ. Братъ Ѳеодоръ въ разговорахъ со старшимъ братомъ нѣсколько разъ повторялъ, что ежели бы у насъ не было семейнаго траура, то онъ просилъ бы позволенія отца носить трауръ по Пушкинѣ“.

Итакъ, смерть матери не заглушила въ Достоевскомъ горя о смерти Пушкина. Если онъ еще не сознавалъ, то уже чувствовалъ въ шестнадцать лѣтъ такъ же, какъ впослѣдствіи въ шестьдесятъ, свою съ нимъ живую кровную связь, — не только благоговѣлъ передъ нимъ, какъ передъ великимъ учителемъ, но и любилъ его, какъ самаго близкаго, родного человѣка.

Въ тѣ-же годы, для Л. Толстого, какъ самъ онъ признается въ „Юности“, Пушкинъ и другіе русскіе писатели были только „книжки въ желтомъ переплетѣ, которыя онъ читалъ и училъ ребенкомъ“. Онъ со стыдомъ сравниваетъ свой тогдашній дурной вкусъ со вкусомъ товарищей своихъ, студентовъ Московскаго университета. „Пушкинъ и Жуковскій были для нихъ литература. Они презирали равно Дюма, Сю и Феваля и судили... гораздо лучше и яснѣе о литературѣ, чѣмъ я“.— „Въ то время только начинали появляться „Монтекристо“ и разныя „Тайны“, и я зачитывался романами Сю, Дюма и Поль-де-Кока. Всѣ самыя неестественныя лица и событія были для меня такъ-же живы, какъ дѣйствительность... Я не смѣлъ заподозрить автора во лжи... На основаніи романовъ, у меня даже составились новые идеалы нравственныхъ достоинствъ, которыхъ я желалъ достигнуть... Я желалъ быть во всѣхъ своихъ дѣлахъ и поступкахъ, къ чему у меня и прежде была наклонность... какъ можно болѣе comme il faut. Я даже наружностью и привычками старался быть похожимъ на героевъ этихъ романовъ.“

Таково художественное воспитаніе Л. Толстого и Достоевскаго. Конечно, уже и въ шест-

надцать лѣтъ Достоевскій понималъ грубость и пошлость Дюма и Поль-де-Кока. Его литературные вкусы и сужденія для отрока поразительно тонки, зрѣлы и независимы. Ему одинаково доступна и русская, и западно-европейская литература. Въ одномъ изъ своихъ нѣсколько восторженныхъ юношескихъ писемъ изъ Инженернаго Училища сообщаетъ онъ брату: „мы разговаривали о Гомерѣ, Шекспирѣ, Шиллерѣ, Гофманѣ". „Я вызубрилъ Шиллера, говорилъ имъ, бредилъ имъ". „Имя Шиллера стало мнѣ роднымъ". Но онъ умѣетъ цѣнить не только Шекспира и Шиллера, сравнительно болѣе доступныхъ для пониманія тогдашнихъ русскихъ молодыхъ людей, увлекавшихся романтизмомъ и готикой, а также великихъ французскихъ классиковъ XVII вѣка Расина и Корнеля, о которыхъ впослѣдствіи Бѣлинскій судилъ такъ поверхностно. Достоевскій уже не раздѣляетъ въ то время моднаго у насъ, навѣяннаго нѣмецкою критикой, педантически презрительнаго отношенія къ такъ называемой „псевдоклассической литературѣ". И какое глубокое чутье къ самой далекой и чуждой культурѣ сказывается именно въ томъ, что признавая внутреннюю условность, подражательность французскихъ классиковъ, этотъ русскій мальчикъ изъ „благочестиваго московскаго семейства", сынъ больничнаго штабъ-лекаря, въ то-же время восхищается совершенствомъ и законченною гармоніей внѣшнихъ формъ придворныхъ поэтовъ Людовика XIV „А *Phèdre*? Братъ! Ты Богъ знаетъ, что будешь, ежели скажешь, что это не высшая и чистая природа и поэзія. Вѣдь это Шекспировскій очеркъ, хотя статуя изъ гипса, а не изъ мрамора". Можетъ быть, о „Федрѣ" во всей русской литературѣ нѣтъ сужденія болѣе сжатаго и мѣткаго, чѣмъ то, что сказано въ этихъ двухъ строкахъ. Въ другомъ письмѣ защищаетъ онъ Корнеля отъ нападокъ брата: „Читалъ-ли ты „Le Cid"? Прочти, жалкій человѣкъ, прочти и пади въ прахъ передъ Корнелемъ".

Если принять въ разсчетъ глубокую религіозность Достоевскаго, которая сказывалась въ немъ уже съ самаго дѣтства и впослѣдствіи заставила его на всю жизнь возненавидѣть Бѣлинскаго за нѣсколько необдуманныхъ словъ о религіи, то слѣдующее сравненіе Христа и Гомера, несмотря на свою наивность и восторженность, покажется многозначительнымъ: „Гомеръ — (баснословный человѣкъ, можетъ быть, какъ Христосъ, воплощенный Богомъ и къ намъ посланный) можетъ быть параллелью только Христу, а не Гете. Вникни въ него, братъ, пойми Иліаду, прочти ее хорошенько (ты вѣдь не читалъ ее, признайся). Вѣдь въ Иліадѣ Гомеръ далъ всему древнему міру организацію и духовной, и земной жизни, совершенно въ такой-же силѣ, какъ Христосъ — новому. Теперь поймешь-ли меня"?

Въ теченіе всей своей жизни Достоевскій сохранилъ это чутье ко всемірной, по его собственному выраженію — „всечеловѣческой" культурѣ, эту способность чувствовать себя вездѣ дома, пріобщаться къ внутренней, духовной жизни всѣхъ вѣковъ и народовъ, — способность, которую онъ всегда считалъ, какъ и высказалъ въ Пушкинской рѣчи, главною особенностью Пушкина и вообще русскаго генія, *всемірнаго* по преимуществу передъ геніями другихъ европейскихъ народовъ.

Онъ пишетъ Страхову лѣтомъ 1863 года, во время первой поѣздки за границу: „Странно: пишу изъ *Рима*, и ни слова о Римѣ. Но что бы я могъ написать вамъ? Боже мой! Да развѣ это можно описывать въ письмахъ? Пріѣхалъ третьяго дня ночью. Вчера утромъ осматривалъ св. Петра. Впечатлѣніе сильное, Николай Николаевичъ, съ холодомъ по спинѣ. Сегодня осматривалъ *Forum* и всѣ его развалины. Затѣмъ *Колизей*! Ну, что-жъ я вамъ скажу?"

Онъ имѣлъ право сказать впослѣдствіи, что Европа для него — нѣчто „святое и страшное, что у него „двѣ родины“ — Россія и Европа, что „Венеція, Римъ, Парижъ, сокровища ихъ наукъ и искусствъ, вся исторія ихъ“, — ему иногда были „милѣй, чѣмъ Россія“. И въ этомъ смыслѣ Достоевскій, будучи, послѣ Пушкина, самымъ русскимъ изъ русскихъ писателей, въ то-же время—величайшій изъ русскихъ европейцевъ. Онъ показалъ на себѣ, что быть русскимъ значитъ быть въ высшей степени европейцемъ, быть всемірнымъ.

Л. Толстой, имѣя самъ, какъ художникъ, всемірное значеніе, обладая другимъ столь-же русскимъ свойствомъ — необъятною силою, народной стихійностью, въ то-же время вовсе лишенъ этой, казавшейся Достоевскому отличительнымъ русскимъ свойствомъ, способности ко всемірной культурѣ. Несмотря на весь разсудочный, мнимо-христіанскій космополитизмъ Л. Толстого, среди великихъ русскихъ писателей нѣтъ, кажется, другого болѣе стѣсненнаго въ своемъ творчествѣ условіями мѣста и времени, границами своей народности и своего вѣка, чѣмъ Л. Толстой. Все нерусское и несовременное ему не то что враждебно, а просто — чуждо, непонятно и нелюбопытно. Творецъ „Войны и Мира“, произведенія, желающаго быть историческимъ, можетъ быть, умомъ признаетъ и даже отчасти знаетъ исторію, но сердцемъ никогда ея не чувствовалъ, никогда не проникалъ или не старался, не удостаивалъ проникнуть во внутреннюю, духовную жизнь другихъ вѣковъ и народовъ. Для него не существуетъ „*восторга дали*“, этого вдохновляющаго чувства Исторіи,—ни скорби, ни живой радости прошлаго. Онъ весь до глубочайшихъ корней своихъ—въ *настоящемъ*, въ современной русской дѣйствительности, въ русскомъ рабочемъ народѣ и русскомъ баринѣ. Намъ извѣстно, что въ молодости Л. Толстой былъ въ Италіи, но онъ не вынесъ изъ нея никакихъ впечатлѣній. Если бы мы не знали навѣрное изъ его біографіи, что онъ дѣйствительно былъ за Альпами, можно бы въ этомъ усомниться. „Осколки святыхъ чудесъ“ не возбудили въ немъ никакого трепета. „Старые чужіе камни“ остались для него мертвыми. Если однажды, походя, съ легкимъ сердцемъ, подобно запоздалому русскому нигилисту г. Стасову, называетъ онъ „Страшный Судъ“ Микель-Анжело „нелѣпымъ“ произведеніемъ, то это не по собственнымъ воспоминаніямъ, а по какому-нибудь случайно видѣнному снимку.

Кажущееся условнымъ во всякой культурѣ, на самомъ дѣлѣ, съ извѣстной исторической точки зрѣнія, можетъ быть, столь-же естественное, какъ сама природа, для Л. Толстого— всегда искусственно и слѣдовательно—лживо. Этотъ преувеличенный страхъ всего „условнаго“ переходитъ у него, наконецъ, въ страхъ всего культурнаго. Такъ проза кажется ему естественнѣе стиховъ. И не думая о томъ, что мѣрная рѣчь на самомъ дѣлѣ первобытнѣе, и что люди именно въ самыхъ страстныхъ, т. е. въ самыхъ естественныхъ своихъ душевныхъ состояніяхъ имѣютъ наклонность, такъ-же, какъ дѣти и младенческіе народы, выражать свои чувства стихами, пѣсней, Л. Толстой рѣшаетъ, что всякое стихотворное произведеніе условно и слѣдовательно—лживо. Еще въ молодости „онъ осмѣивалъ величайшія произведенія русской литературы только потому, что они были написаны въ стихахъ, — замѣчаетъ нѣмецкій біографъ Толстого, — изящная форма въ глазахъ его не имѣла никакого значенія, такъ какъ, по его мнѣнію, — которому онъ, кстати сказать, *всегда оставался вѣрнымъ*,—такая форма налагаетъ оковы на мысль“.

Нигдѣ не сказывается это отсутствіе чутья ко всемірной культурѣ такъ ярко, какъ въ одномъ изъ послѣднихъ произведеній Л. Толстого, въ которомъ онъ подводитъ итогъ своимъ художественнымъ сужденіямъ

и мыслямъ за цѣлую жизнь, — въ статьѣ „Что такое искусство?“

Относительно новаго, такъ-называемаго „декадентскаго“ направленія онъ даетъ обѣщаніе скромности, котораго не сдерживаетъ: „осуждать новое искусство за то, что я, человѣкъ воспитанія первой половины вѣка, не понимаю его,—я не имѣю права и не могу; я могу только сказать, что оно непонятно для меня. Единственное преимущество того искусства, которое я признаю, передъ декадентскимъ состоитъ въ томъ, что это, мною признаваемое, искусство, понятно большему числу людей, чѣмъ теперешнее“. Не довольствуясь, однако, признаніемъ своего непониманія, онъ судитъ и осуждаетъ всѣхъ безъ разбору, такъ сказать, валитъ въ одну кучу Беклина и Клингера, Ибсена и Бодлэра, Нитче и Вагнера. О мистеріяхъ Метерлинка и Гауптмана выражается онъ такъ: „какіе-то слѣпые, которые, сидя на берегу моря, для чего-то повторяютъ все одно и то-же; или какой-то колоколъ, который слетаетъ въ озеро и тамъ звонитъ“. Нитче кажется ему такъ-же, какъ самымъ безпечнымъ русскимъ газетчикамъ, только полоумнымъ.

Казалось-бы, по крайней мѣрѣ, что для человѣка воспитаннаго въ первой половинѣ столѣтія должны быть особенно дороги и понятны не-„декадентскіе“ художники и поэты прошлыхъ вѣковъ. На самомъ дѣлѣ ниспровергаетъ онъ съ еще большею безпощадностью несомнѣнныя древнія славы, чѣмъ новыя, сомнительныя. Такъ, онъ увѣряетъ, будто-бы „произведеніе, основанное на заимствованіи, какъ, напримѣръ, *Фаустъ* Гете, можетъ быть очень хорошо обдѣлано, исполнено ума и всякихъ красотъ, но оно не можетъ произвести настоящаго художественнаго впечатлѣнія, потому что лишено главнаго свойства произведенія искусства — цѣльности, органичности... Сказать про такое произведеніе, что оно хорошо, потому что поэтично, — все равно, что сказать про монету, что она хорошая, потому что похожа на настоящую“. (Т. XV. стр. 124). „Фаустъ“ для него фальшивая монета—потому что это произведеніе слишкомъ культурно-условно. Любовныя новеллы Боккачіо уже съ другой, аскетически-христіанской точки зрѣнія считаетъ онъ „размазываніемъ половыхъ мерзостей“. Произведенія Эсхила, Софокла, Еврипида, Данте, Шекспира, музыку Вагнера и послѣдняго періода Бетховена называетъ сначала „разсудочными, выдуманными“, а затѣмъ „грубыми, дикими и часто безсмысленными“ (т. XV, стр. 136 — 137). Во время представленія „Гамлета“, онъ испытывалъ „то особенное страданіе, которое производятъ фальшивыя произведенія“, и вмѣстѣ съ тѣмъ по одному описанію охотничьей драмы изъ театра Вогуловъ заключаетъ, что „это — произведеніе истиннаго искусства“ (Т. XV, стр. 167—168).

На человѣка западно-европейской культуры столь простодушныя кощунства, которыя могутъ казаться „русскимъ варварствомъ“, и которыя на самомъ дѣлѣ суть варварство общеевропейское, зависящее отъ современнаго демократическаго и мнимо-христіанскаго одичанія вкуса, должно производить впечатлѣніе неистовства дикаря Калибана, разбивающаго Эгинскіе мраморы, рѣжущаго на куски портретъ моны Лизы.

Но не такъ страшенъ чортъ, какъ его малюютъ. Этотъ Геростратъ, который подымаетъ руку на Эсхила и Данте, для котораго Пушкинъ въ настоящее время, если не учебникъ „въ желтомъ переплетѣ“, то — распутный человѣкъ, „писавшій неприличные стихи о любви“, наивно преклоняется передъ Бертольдомъ, Ауэрбахомъ, Элліотъ и „Хижиною дяди Тома“. Въ концѣ концовъ, не столько потому, что онъ отрицаетъ, сколько по тому, что онъ признаетъ,—убѣждаешься, что въ своихъ *сознательныхъ* сужденіяхъ о чуждыхъ ему областяхъ искусства Л. Тол-

стой на склонѣ дней своихъ не далеко ушелъ отъ самой первой своей молодости, когда онъ зачитывался Февалемъ, Дюма и Поль-де-Кокомъ. И всего печальнѣе, можетъ быть, именно то, что изъ-подъ страшной маски Калибана выглядываетъ слишкомъ знакомое и не страшное лицо русскаго помѣщика-демократа, барина-позитивиста шестидесятыхъ годовъ.

Еще поразительнѣе сказывается у Л. Толстого эта безпомощность культурнаго сознанія въ его отношеніи къ собственному творчеству.

„Я сталъ писать изъ тщеславія, корыстолюбія и гордости",—увѣряетъ онъ въ „Исповѣди". — „Я — художникъ, поэтъ — писалъ, училъ, самъ не зная чему. Мнѣ за это платили деньги, у меня было прекрасное кушаніе, помѣщеніе, общество, у меня была слава. Стало быть, то, чему я училъ, было очень хорошо..." — „Настоящимъ задушевнымъ разсужденіемъ нашимъ было то, что мы хотимъ какъ можно больше получать денегъ и похвалъ. Для достиженія этой цѣли мы ничего другого не умѣли дѣлать, какъ только писать книжки и газеты. Мы это и дѣлали". „Та дѣятельность, — вспоминаетъ онъ уже послѣ религіознаго переворота восьмидесятыхъ годовъ, — которая называется художественной и которой я прежде отдавалъ всѣ свои силы, не только потеряла для меня прежде приписываемую ей важность, но стала прямо непріятна мнѣ по тому несвойственному мѣсту, которое она занимала въ моей жизни и занимаетъ вообще въ понятіяхъ людей въ богатыхъ классахъ". Свидѣтельство Берса о томъ, что со своей теперешней „христіанской" точки зрѣнія Л. Толстой „все прежнее свое творчество считаетъ вреднымъ, потому что въ немъ описывается любовь въ смыслѣ полового влеченія и насилія",—заслуживаетъ тѣмъ большаго довѣрія, что это сужденіе находится въ совершенно правильной логической связи съ остальными сужденіями Л. Толстого объ искусствѣ. Не самъ-ли онъ въ концѣ жизни, подводя итогъ всей своей художественной дѣятельности, рѣшаетъ, со свойственной ему смѣсью сознательной искренности и безсознательнаго притворства: „еще долженъ замѣтить, что свои художественныя произведенія я причисляю къ области дурного искусства, за исключеніемъ разсказа „Богъ правду видитъ" и „Кавказскаго плѣнника", — т. е. за исключеніемъ двухъ, какъ нарочно самыхъ слабыхъ нравоучительныхъ разсказовъ.

И не только въ послѣдніе годы, т. е. во время сравнительнаго ущерба своей творческой силы, но и гораздо ранѣе—въ пору высшаго подъема ея—думалъ онъ или, по крайней мѣрѣ, старался думать, желалъ убѣдить себя и другихъ, что думаетъ о своихъ произведеніяхъ почти такъ-же, какъ теперь: „Берусь,—пишетъ онъ Фету въ 1875 году,— за скучную и пошлую Анну Каренину съ однимъ желаніемъ — поскорѣй опростать себѣ мѣсто — досугъ для другихъ занятій".

Искренне-ли считалъ онъ *Анну Каренину* „скучною и пошлою?" Неужели дѣйствительно не любилъ онъ ее даже въ то время, когда писалъ? Если и любилъ, то во всякомъ случаѣ не сознательною или менѣе сознательною любовью, чѣмъ, напримѣръ, Гете своего „Фауста", Пушкинъ „Евгенія Онѣгина".

Въ этихъ степеняхъ культурнаго сознанія и заключается одно изъ главныхъ отличій Л. Толстого и Достоевскаго. Будучи великимъ писателемъ, Л. Толстой никогда не былъ великимъ *литераторомъ*, въ томъ смыслѣ, какъ Пушкинъ, Гете, Достоевскій, которые сами себя считали не только владыками, но и работниками Слова, для которыхъ оно было не только духовнымъ, но и насущнымъ хлѣбомъ. Литература въ томъ значеніи, въ которомъ я употребляю здѣсь это слово, не есть нѣчто болѣе искусственное, условное, а только бо-

лѣе сознательное, чѣмъ стихійное творчество поэзіи, хотя столь-же естественное, какъ и вообще культура; не есть нѣчто противорѣчащее, а только продолжающее дочеловѣческую природу въ мірѣ человѣческаго сознанія. Съ этой окончательной, соединяющей точки зрѣнія культура и природа суть единое, и тотъ, кто идетъ противъ условности культуры, идетъ противъ естества человѣческаго, противъ одной изъ самыхъ божественныхъ и вѣчныхъ силъ природы.

Въ презрѣніи Л. Толстого къ собственной художественной дѣятельности есть нѣчто темное и сложное, чего, кажется, онъ самъ себѣ никогда не выяснялъ до конца. По крайней мѣрѣ, въ его литературномъ самолюбіи замѣтны очень странныя колебанія и непослѣдовательности. „Никогда не было писателя столь равнодушнаго къ своему успѣху, какъ я“, — увѣряетъ онъ однажды Фета. Однако, по выходѣ въ свѣтъ „Войны и Мира“, проситъ того-же Фета съ трогательною откровенностью: „напишите, что будутъ говорить въ знакомыхъ Вамъ различныхъ мѣстахъ, и главное—какъ на массу. Вѣрно, пройдетъ незамѣченнымъ. Я жду этого и желаю—только-бы не ругали, а то ругательства разстраиваютъ“.—По собственнымъ словамъ его, — такъ по крайней мѣрѣ утверждаетъ,— мы уже знаемъ, — одинъ изъ его самыхъ простодушныхъ и правдивыхъ жизнеописателей,—въ немъ было всегда „пріятное сознаніе того, что онъ писатель и аристократъ“, именно *писатель* или—какъ въ старину говорили —„свободный художникъ“, но не *литераторъ*, въ томъ смыслѣ, какъ Пушкинъ и Гете. Л. Толстой всю свою жизнь стыдился литературы и съ сознательной будто-бы народной, и съ безсознательной аристократической точки зрѣнія презиралъ ее, какъ нѣчто серединное, мѣщанское, не святое и не благородное. Но въ этомъ стыдѣ и презрѣніи едва-ли сказывается откровенный аристократизмъ генія, а не дурно, хотя и тщательно скрытый, коренящійся въ немъ глубже, чѣмъ это можетъ казаться съ перваго взгляда, сословный аристократизмъ,—само себя отрицающее, стыдящееся, но все-таки иногда прорывающееся наружу барство.

„Достоевскій, — говоритъ Страховъ, — любилъ литературу... Онъ принималъ ее, какъ она есть, со всѣми ея условіями, никогда не становился отъ нея въ сторонѣ и не бросалъ на нее взглядовъ свысока. Это отсутствіе малѣйшаго *литературнаго аристократизма* есть въ немъ черта прекрасная и даже трогательная. Русская литература была... *почвою*, на которой выросъ Ѳедоръ Михаиловичъ, отъ которой онъ никогда не отрывался, къ которой питалъ кровную любовь и преданность... Онъ хорошо зналъ, что, выступая въ публику и въ литературную сферу, выходитъ на базаръ, на площадь, и нимало не думалъ стыдиться ни своего ремесла, ни своихъ собратій по ремеслу. Напротивъ, онъ гордился этимъ дѣломъ, считалъ его великимъ, священнымъ“.

Какъ люди прежней барской брезгливости находили для себя унизительнымъ зарабатывать насущный хлѣбъ ручнымъ трудомъ, точно такъ-же Л. Толстой, съ точки зрѣнія, хотя новаго, но едва-ли менѣе высокомѣрнаго и брезгливаго міросозерцанія, считаетъ позорнымъ брать плату за умственный трудъ. Съ младенческимъ незнаніемъ нужды и труда, онъ только презрительно пожимаетъ плечами, когда слышитъ, что истинный художникъ можетъ творить ради денегъ.

„Я всю жизнь мою,—говоритъ Достоевскій, —ни разу не продавалъ сочиненій, не бравъ впередъ деньги. Я литераторъ пролетарій, и если кто захочетъ моей работы, то долженъ меня впередъ обезпечить“. Этотъ человѣкъ, у котораго такая гордыня, такое—какъ онъ самъ выражается — тщеславіе, „какъ будто съ него кожу содрали и ему отъ одного воздуха

больно“, — который, можетъ быть, не меньше Л. Толстого дорожитъ свободой художника,— не стыдится, однако, „творить ради денегъ“, принимать плату за трудъ, какъ простой поденщикъ. Онъ самъ себя называетъ „почтовою клячею“. Онъ пишетъ къ сроку по три съ половиною печатныхъ листа въ два дня и двѣ ночи. И съ откровенностью, которая Льву Николаевичу должна казаться предѣломъ рыночной наглости столь презираемыхъ имъ „литераторовъ“, Достоевскій признается: „очень часто случалось въ моей литературной жизни, что начало главы романа или повѣсти было уже въ типографіи и въ наборѣ, а окончаніе сидѣло еще въ моей головѣ, но непремѣнно должно было написаться къ завтрему. — „Работа изъ-за нужды, изъ-за денегъ задавила и съѣла меня“ — „Кончатся-ли когда-нибудь мои бѣдствія?.. Ахъ, кабы деньги, да обезпеченіе!“—это не затихающая боль и стонъ всей его жизни. Иногда въ изнеможеніи борьбы съ нуждою проклинаетъ онъ ее, но никогда не стыдится. У него—особая внутренняя гордость среди внѣшняго позора, свойственнаго положенію умственнаго работника въ современномъ буржуазномъ обществѣ. Однажды въ минуту подобной гордости онъ воскликнулъ: „мое имя стоитъ милліона“!

Почти тотчасъ по выходѣ изъ каторги, послѣ испытаннаго имъ христіанскаго просвѣтлѣнія, впадаетъ онъ въ грѣхъ повидимому самой грубой и цинической зависти: „я очень хорошо знаю, что я пишу хуже Тургенева, но вѣдь не слишкомъ-же хуже, и наконецъ, я надѣюсь написать совсѣмъ не хуже. Зачѣмъ-же я то съ моими нуждами беру только 100 р., а Тургеневъ, у котораго 2000 душъ, по 400? Отъ бѣдности я *принужденъ* торопиться и писать для денегъ, слѣдовательно, *непремѣнно портить*“. Въ припискѣ говорится, что Каткову онъ пошлетъ всего 15 листовъ по 100 р.— 1500 р. „Взялъ я у него 500, да еще, пославъ $^3/_4$ романа, просилъ 200 на дорогу, итого взято 700. Пріѣду въ Тверь безъ копѣйки, на за-то въ самомъ непродолжительномъ времени получаю съ Каткова 700 или 800 р. Это еще ничего. Можно обернуться“... И такъ далѣе, все одно и то-же. Безконечными рядами цифръ и счетовъ, прерываемыхъ отчаянными мольбами о помощи, — „Ради Христа, спаси меня“, — пишетъ онъ однажды брату, — наполнены всѣ письма Достоевскаго. Это—сплошной мартирологъ, одно изъ самыхъ великихъ сказаній о мученикѣ умственнаго труда.

Особенно тяжелыми были для него четыре года отъ 1865 до 1869, которые, можетъ быть, стоили четырехъ лѣтъ каторги. Такъ-же, какъ передъ первымъ несчастіемъ, судьба сначала приласкала его. Издаваемый имъ журналъ „Время“ имѣлъ успѣхъ и приносилъ доходъ, такъ что онъ уже мечталъ отдохнуть отъ нужды, когда его постигла неожиданная и незаслуженная цензурная кара. „Время“ было запрещено за невинную и только дурно понятую статью по вопросу о польскихъ дѣлахъ. Произошло недоразумѣніе такое-же, какъ во время слѣдствія по дѣлу Петрашевскаго. Замѣчательны эти два недоразумѣнія, едва не погубившія Достоевскаго сначала смертнымъ приговоромъ и каторгой, затѣмъ раззореніемъ.

Достоевскій не палъ духомъ и почти тотчасъ послѣ катастрофы съ „Временемъ“ принялся за изданіе „Эпохи“, но уже безъ прежняго успѣха. Минута счастія была пропущена безъ возврата. „Эпоху“ постигла кара не правительственной, но столь-же суровой „либеральной“ русской цензуры.

Достоевскій, любившій доходить до послѣдняго горизонта, до крайней черты во всемъ, оказался между двухъ огней, — въ положеніи, изъ котораго не суждено было ему выйти до конца жизни, — не только врагомъ правительства, но и врагомъ его враговъ. „Эпоха“ — разсказываетъ онъ самъ, — была слабѣе противниковъ, которымъ не было счета и которые разрѣшали себѣ не толь-

ко всякое глумленіе и ругательство, напримѣръ, называли своихъ оппонентовъ *ракаліями, буттербродами, стрижами* и т. п., но и позволяли себѣ намеки на то, что мы нечестны, угодники правительства, доносчики и т. д. Помню, какъ бѣдный Михаилъ Михаиловичъ былъ огорченъ, когда его „разсчетъ съ подписчиками" былъ гдѣ-то продернутъ и доказывалось, что онъ обсчиталъ своихъ подписчиковъ." „Они,—т. е. его „либеральные" противники, вспоминалъ онъ впослѣдствіи въ „Дневникѣ", объявили меня сыскно-полицейскимъ писателемъ".

Въ это-же самое время, одинъ за другимъ, умерли братъ его Михаилъ Михаиловичъ, критикъ Аполлонъ Григорьевъ, самый близкій другъ его, сотрудникъ по „Времени", и первая жена, Марья Дмитріевна Достоевская.

„И вотъ я остался вдругъ одинъ, — пишетъ онъ А. Е. Врангелю, — и стало мнѣ просто страшно. Вся жизнь переломилась на-двое... Буквально, мнѣ не для чего оставалось жить. Новыя связи дѣлать, новую жизнь выдумывать? Мнѣ противна была даже и мысль объ этомъ... Семейство брата осталось буквально безъ всякихъ средствъ — хоть ступай по міру. Я у нихъ остался единой надеждой, и они всѣ, и вдова, и дѣти, сбились въ кучу около меня, ожидая отъ меня спасенія. Брата моего я любилъ безконечно, могъ-ли я ихъ оставить?" Продолжая изданіе „Эпохи", „я могъ-бы прокормить и ихъ, и себя, — конечно, работая съ утра до ночи, всю жизнь... Къ тому-же надо было отдать долги брата: я не хотѣлъ, чтобы на его имя легла дурная память... Я сталъ печатать (послѣднія книжки „Эпохи") разомъ въ трехъ типографіяхъ, не жалѣлъ денегъ, не жалѣлъ здоровья и силъ. Редакторомъ былъ одинъ я, читалъ корректуры, возился съ авторами, съ цензурой, поправлялъ статьи, доставалъ деньги, просиживалъ до шести часовъ утра и спалъ по пяти часовъ въ сутки и хоть ввелъ въ журналъ порядокъ, но уже было поздно".

Журналъ окончательно провалился. Достоевскій принужденъ былъ объявить — какъ онъ выражается — „временное банкротство". Кромѣ долга передъ подписчиками, на немъ оказалось до 10,000 вексельнаго долгу и 5,000 на честное слово. „О, другъ мой,—пишетъ онъ Врангелю, — я охотно-бы пошелъ опять въ каторгу на столько-же лѣтъ, чтобы только уплатить долги и почувствовать себя опять свободнымъ. Теперь опять начну писать романъ, изъ-подъ палки, то есть изъ нужды, на̀-скоро... Изъ всего запаса моихъ силъ и энергіи осталось у меня въ душѣ что-то тревожное и смутное, что-то близкое къ отчаянью. Тревога, горечь, самая холодная суетня, самое ненормальное для меня состояніе и вдобавокъ — одинъ, — прежнихъ и прежняго, сорокалѣтняго, нѣтъ уже при мнѣ". Самый ожесточенный изъ кредиторовъ его, издатель и книгопродавецъ Стелловскій, откровенный негодяй, грозилъ посадить его въ тюрьму, „такъ что ужъ и помощникъ квартальнаго, — говоритъ Ѳедоръ Михаиловичъ, — приходилъ ко мнѣ для исполненія". Остальные грозили тѣмъ-же и подавали ко взысканію. Ему оставалось одно изъ двухъ: или долговое отдѣленіе, или бѣгство. Онъ предпочелъ послѣднее и бѣжалъ за-границу.

Здѣсь провелъ онъ четыре года, невыразимо бѣдствуя.

О крайностяхъ нужды, почти невѣроятныхъ, — онъ вѣдь уже тогда былъ авторомъ „Преступленія и Наказанія", великимъ русскимъ, а для наиболѣе чуткихъ цѣнителей могъ быть и всемірнымъ писателемъ, — даютъ понятія письма его А. Н. Майкову изъ Дрездена отъ 1869 года. Тутъ все только самыя будничныя, житейскія мелочи, но я не могу ихъ обойти: не вникая въ эти мелочи, нельзя вѣдь *почувствовать* чужой нужды, точно такъ-же, какъ не слыша стоновъ, не

видя лица больного, нельзя почувствовать боли его. Тутъ никакія отвлеченныя разсужденія о трудѣ и бѣдности простого народа, о праздности и роскоши умственныхъ работниковъ ничего не выяснятъ.

„Я въ послѣдніе полгода,—пишетъ Достоевскій Майкову, — такъ нуждался съ женой, что послѣднее бѣлье наше теперь въ закладѣ — (не говорите этого никому)“, — прибавляетъ въ скобкахъ стыдливо и жалобно.— „Я принужденъ буду тотчасъ - же продать послѣднія и необходимѣйшія вещи и за вещь, стоющую 100 талеровъ, взять 20, что, конечно, принужденъ буду сдѣлать для спасенія жизни трехъ существъ, если онъ *замедлитъ* отвѣтомъ, хотя-бы и удовлетворительнымъ“. Этотъ *онъ*, — послѣдняя надежда, соломенка, за которую онъ хватается, какъ утопающій—какой-то господинъ Кашпиревъ, издатель „Зари“, ему совершенно неизвѣстный, котораго, однако, онъ проситъ „по-христіански“, то-есть, Христа ради, выручить его и выслать 200 рублей. „Но такъ какъ это, можетъ быть, тяжело сдѣлать сейчасъ, то прошу его выслать *сейчасъ* всего только 75 рублей (это, чтобъ спасти сейчасъ изъ воды и не дать провалиться)... Не зная совершенно личности Кашпирева, пишу въ усиленно-почтительномъ, хотя и нѣсколько настойчивомъ тонѣ (боюсь, чтобъ не пикировался; ибо почтительность слишкомъ усиленная, да и письмо, кажется, очень глупымъ слогомъ написано)“.

Почти черезъ мѣсяцъ снова пишетъ онъ Майкову: „отъ Кашпирева до сихъ поръ *ни копѣйки денегъ не получилъ* — одни обѣщанія! Если-бъ вы знали только, въ какомъ мы теперь положеніи. Вѣдь насъ трое — я, жена, (вторая жена Достоевскаго, Анна Григорьевна), которая кормитъ и которой ѣсть надо, и ребеночекъ (новорожденная дочь Люба), который можетъ заболѣть черезъ нашу нужду и умереть!“ — „Надо окрестить Любу, а она до сихъ поръ еще не крещена, — не на что“.

Далѣе все такія-же мелочи, трагическую силу которыхъ пойметъ лишь человѣкъ, самъ испытавшій нужду. Напримѣръ, въ другомъ письмѣ брату отъ апрѣля 1864 года: „лѣтнихъ калошъ не соберусь купить, въ зимнихъ хожу“. „Неужели онъ — (Кашпиревъ) — продолжаетъ Достоевскій, — думаетъ, что я писалъ ему о моей нуждѣ только для красоты слога? Какъ могу я писать, когда я голоденъ, когда я, чтобъ достать два талера на телеграмму, штаны заложилъ! Да чортъ со мной и съ моимъ голодомъ! Но вѣдь она — (Анна Григорьевна) — кормитъ ребенка, чтожъ, если она послѣднюю свою теплую, шерстяную юбку идетъ *сама* закладывать! А вѣдь у насъ второй день снѣгъ идетъ (не вру, справьтесь въ газетахъ!), вѣдь она простудиться можетъ! Неужели онъ не можетъ понять, что мнѣ *стыдно* все это объяснять ему?“ „Но это не все, есть и *еще стыднѣе*: у насъ до сихъ поръ ни бабка, ни хозяева не уплачены, и это все ей въ первый мѣсяцъ послѣ родовъ! Да неужели-же онъ не понимаетъ, что онъ не только меня, но и *жену мою оскорбилъ*, обращаясь со мной такъ небрежно, послѣ того, какъ я самъ ему писалъ о *нуждахъ моей жены*. Оскорбилъ, оскорбилъ!.. Онъ меня *заручилъ* своимъ словомъ! Слѣдственно, онъ не имѣетъ права говорить, что онъ плюетъ на мой голодъ и что я не смѣю торопить его. Онъ, конечно, будетъ говорить, что онъ плюетъ на мой голодъ, и что я не смѣю торопить его“...—и такъ далѣе, ненужныя, однообразныя, какъ стоны безсмысленной боли, повторенія все одного и того-же. Это — уже не дѣловое письмо, а бредъ, не жалобы, а крики отчаянія. Тутъ даже нѣтъ справедливости относительно Кашпирева, невиннаго, какъ оказалось впослѣдствіи, ибо замедленіе произошло не по его небрежности, а по безтолковости одного служащаго въ банкѣ, на который былъ сдѣланъ переводъ.

Тутъ—самый звукъ надрывающагося голоса Достоевскаго, безъудержное, почти безумное волненіе, какъ передъ припадкомъ эпилепсіи.

„И они требуютъ отъ меня теперь литературы! — заключаетъ онъ съ бѣшенствомъ. — Да развѣ я могу писать въ эту минуту? Я хожу и рву на себѣ волосы, а по ночамъ не могу заснуть! Я все думаю и бѣшусь! Я жду! О, Боже мой! Ей-Богу, ей-Богу, я *не могу* описать всѣ подробности моей нужды: мнѣ стыдно ихъ описывать!.. И послѣ того у меня требуютъ художественности, чистоты поэзіи, безъ угару, и указываютъ на Тургенева, Гончарова! Пусть посмотрятъ, въ какомъ положеніи я работаю!“

И такова была вся или почти вся его жизнь.

„Я — художникъ, поэтъ, училъ, самъ не зная чему,—говоритъ Л. Толстой—Мнѣ за это платили деньги, у меня было прекрасное кушаніе, помѣщеніе, женщины, общество; у меня была слава“. — „Литература, такъ-же какъ и откупа, есть только искусная эксплуатація, выгодная только для ея участниковъ и невыгодная для народа“. — „Ни одинъ трудъ не окупается такъ легко какъ литературный“.

Ну, а что, если-бы онъ увидѣлъ собственными глазами Достоевскаго, котораго онъ все таки считалъ истиннымъ художникомъ, и даже „самымъ нужнымъ для себя, близкимъ человѣкомъ“, идущаго закладывать штаны, чтобы достать два талера на телеграмму,—все такъ же-ли презрительно пожималъ бы онъ плечами, слыша мнѣніе, что даже истинный художникъ иногда „творитъ ради денегъ“, и что въ его раздѣленіи умственнаго и ручного труда есть нѣчто узкое, умерщвляющее жизнь, несоизмѣримое съ жизнью, какъ и почти во всѣхъ подобныхъ умозрительныхъ отвлеченностяхъ? Я, впрочемъ, думаю, что въ столь поверхностныхъ чувствахъ и мысляхъ Л. Толстого о литературѣ, о трудѣ и нуждѣ сказывается не грубость и черствость сердца, свойственная сытымъ, которые голодныхъ не разумѣютъ, а просто неопытность, совершенное незнаніе дѣйствительной жизни, съ извѣстной стороны, очень важной для нравственныхъ сужденій.

Стремленіе къ безконечному совершенству, удовлетвореніе собственной художественной совѣсти для Достоевскаго — вопросъ жизни и смерти. „Не думайте, — пишетъ онъ Майкову въ томъ-же страшномъ 1869 году,—что я блины пеку: какъ бы ни вышло скверно и гадко то, что я напишу, но мысль романа и работа его — всетаки мнѣ-то бѣдному, то-есть автору, дороже всего на свѣтѣ! Это не блинъ, а самая дорогая для меня идея и давнишняя. Разумѣется, испакощу, но что же дѣлать!“ — „Вѣрите-ли, несмотря, что уже три года записывалась, иную главу напишу, да и забракую, вновь напишу и вновь напишу“. Кончая одно изъ прекраснѣйшихъ и глубочайшихъ своихъ созданій, „Идіота“, онъ жалуется: „романомъ я недоволенъ до отвращенія... Теперь сдѣлаю послѣднее усиліе на 3-ю часть. Если поправлю романъ — поправлюсь самъ,—если нѣтъ, то я погибъ“. И передъ отъѣздомъ за-границу, во время работы надъ „Преступленіемъ и Наказаніемъ“: „Въ концѣ ноября было много написано и готово; я все сжегъ; теперь въ томъ можно признаться. Мнѣ не понравилось самому. Новая форма, новый планъ меня увлекъ, и я началъ сызнова“.

„Я и вообще работаю нервно, съ мукой и заботой, — говоритъ Достоевскій. Когда я усиленно работаю, — то боленъ даже физически“. И въ другомъ письмѣ изъ Женевы: „надо сильно, очень сильно работать. А между тѣмъ припадки добиваютъ окончательно, и послѣ каждаго я сутокъ по 4 съ разсудкомъ не могу собраться“... „Припадки стали ужъ повторяться каждую недѣлю, — вспоминаетъ онъ послѣдніе дни въ Петербургѣ, — а чув-

ствовать и *сознавать* ясно это нервное и *мозговое* разстройство было невыносимо. Разсудокъ дѣйствительно разстраивался — это истина. Я это чувствовалъ; а разстройство нервовъ доводило иногда меня до бѣшенныхъ минутъ". — „Сжигаетъ меня какая-то внутренняя лихорадка, ознобъ, жаръ каждую ночь, и я худѣю ужасно". — „Каждые 10 дней по припадку, а потомъ дней 5 не опомнюсь. Пропащій я человѣкъ!"

„А между тѣмъ, все мнѣ кажется, что я только-что собираюсь жить, — признается онъ въ одномъ изъ самыхъ отчаянныхъ писемъ. — Смѣшно, не правда-ли? Кошачья живучесть"! — „Мнѣ довелось видѣть его въ самыя тяжелыя минуты, послѣ запрещенія журнала, послѣ смерти брата, въ жестокихъ затрудненіяхъ отъ долговъ, — разсказываетъ Страховъ, — онъ никогда не падалъ духомъ до конца, и мнѣ кажется, нельзя представить себѣ обстоятельствъ, которыя могли бы подавить его. Это было особенно изумительно при его страшной впечатлительности, причемъ онъ обыкновенно не сдерживался, а предавался вполнѣ своимъ волненіямъ. Какъ будто одно другому не только не мѣшало, а даже способствовало". — „Жизненности во мнѣ столько запасено, что и не вычерпаешь! — говоритъ самъ Достоевскій въ одномъ изъ своихъ юношескихъ писемъ, и наканунѣ смерти могъ бы онъ повторить о себѣ то-же самое словами Дмитрія Карамазова: „я все поборю, всѣ страданія, только бы сказать и говорить себѣ поминутно: я есмь! Въ тысячѣ мукъ — я есмь, въ пыткѣ корчусь — но есмь! Въ столпѣ сижу, но и я существую, солнце вижу, а не вижу солнца, то знаю, что оно есть. А знать, что есть солнце — это уже вся жизнь".

И въ эти именно четыре года, пораженный смертью друга, брата и жены, притѣсняемый кредиторами, преслѣдуемый властью и врагами власти, непонятый читателями, въ одиночествѣ, нищетѣ и болѣзни, создаетъ онъ, одно за другимъ, величайшія произведенія свои, — въ 1866 году „Преступленіе и Наказаніе", въ 1868„ Идіота", въ 1870 „Бѣсовъ" и замышляетъ „Братьевъ Карамазовыхъ". Мало того: по всему, что онъ создалъ, сколь оно ни безпредѣльно, трудно представить себѣ, что онъ хотѣлъ и вѣроятно могъ бы создать въ иныхъ культурныхъ условіяхъ. „Конечно, онъ написалъ, — говоритъ Страховъ, близко знакомый съ внутренней исторіей его творчества, — только десятую долю тѣхъ романовъ, которые онъ уже обдумалъ, уже носилъ иногда въ себѣ многіе годы; нѣкоторые онъ разсказывалъ подробно и съ большимъ увлеченіемъ; а такимъ темамъ, которыхъ онъ не успѣвалъ обработать, у него конца не было".

Не дружескимъ преувеличеніемъ, не обычною надгробною хвалой, а безпристрастнымъ, точнымъ выраженіемъ того, что дѣйствительно было въ существѣ Достоевскаго, какъ литератора, кажется утвержденіе Страхова: „это не простой литераторъ, а настоящій герой литературнаго поприща". Да, въ жизни Достоевскаго, каковы бы ни были его ошибки и слабости, по крайней мѣрѣ, нѣкоторыя мгновенія дѣйствительно окружены ореоломъ героическаго подвига и святости.

„Я убѣдился, — говоритъ Л. Толстой о русскихъ литераторахъ, съ которыми пришлось ему встрѣчаться въ молодости, и среди которыхъ не былъ случайно, но могъ быть и Достоевскій, — я убѣдился, что почти всѣ писатели были люди безнравственные, ничтожные по характерамъ... но самоувѣренные и довольные собою, какъ только могутъ быть довольны люди совсѣмъ *святые*, или такіе, которые и не знаютъ, что такое *святость*... Теперь, вспоминая объ этомъ времени, о своемъ настроеніи тогда и настроеніи тѣхъ людей... мнѣ и жалко, и срамно, — возникаетъ именно то чувство, которое испытываешь въ домѣ сумасшедшихъ".

Всю жизнь оставался Л. Толстой вѣрнымъ

этому взгляду на русскую литературу, какъ на домъ сумасшедшихъ. Всю жизнь искалъ онъ своего оправданія и своей святости въ отреченіи отъ культурнаго общества, въ бѣгствѣ къ народу, въ умерщвленіи плоти, въ ручномъ трудѣ, во всемъ, кромѣ того, къ чему, казалось-бы, призванъ былъ Богомъ.

Всей своей жизнью Достоевскій показалъ, что такъ-же, какъ въ прошлые вѣка могли быть героями цари, законодатели, воины, пророки, подвижники, — въ современной культурѣ одинъ изъ послѣднихъ героевъ есть герой Слова — литераторъ.

Будущее рѣшитъ, кто изъ нихъ правъ, и не суждено-ли именно среди героевъ Слова, такъ-же какъ среди другихъ героевъ искусства и познанія, явиться тѣмъ избранникамъ, которые будутъ имѣть власть надъ людьми въ третьемъ и послѣднемъ царствѣ Духа.

VIII.

Въ глазахъ того, кто признаетъ одну христіанскую святость и притомъ съ насильственнымъ, умерщвляющимъ плоть и духъ, преобладаніемъ духа надъ плотью, — окажется справедливымъ приговоръ Л. Толстого надъ собственною жизнью: „я проѣдалъ труды мужиковъ, казнилъ ихъ, блудилъ, обманывалъ. Ложь, воровство, любодѣянія всѣхъ родовъ, пьянство, насиліе, убійство... — не было преступленія, котораго бы я не совершалъ“.

Но если, кромѣ святости духа, мы признаемъ *и святость плоти*, кромѣ христіанской, столь-же вѣчную святость языческую или, по крайней мѣрѣ, ветхозавѣтную, не отмѣненную, а только преображенную Сыномъ, — то, можетъ быть, съ этой точки зрѣнія жизнь Л. Толстого представится все-таки самою стройною, цѣлостною и прекрасною, въ народномъ смыслѣ *благолѣпною* жизнью въ современномъ культурномъ не только русскомъ, но и европейскомъ обществѣ; съ этой точки зрѣнія окажется, что онъ былъ не „воромъ“, а бережливымъ хозяиномъ-домостроителемъ, не грубымъ „насильникомъ“, а добрымъ господиномъ слугъ своихъ и домочадцевъ, не „убійцею“, а храбрымъ воиномъ, не „пьяницею“, а мудрымъ и трезвымъ эпикурейцемъ, опьянявшимся самою невинною радостью жизни, не прелюбодѣемъ, а вѣрнымъ супругомъ, сохранившимъ въ незапятнанной чистотѣ брачное ложе, чадолюбивымъ отцомъ семейства, подобнымъ патріархамъ, отцамъ ветхаго завѣта, Аврааму, Исааку и Іакову. Этою не дѣвственною, но и въ самомъ сладострастіи цѣломудренною чистотою и свѣжестью вѣетъ отъ всей жизни его, какъ отъ стараго, но все еще зеленаго дерева, какъ отъ холоднаго и прозрачнаго, подземнаго источника. Болѣзненныхъ противорѣчій и лжи нѣтъ въ самой жизни, въ самихъ дѣлахъ и даже въ чувствахъ Л. Толстого; противорѣчія и ложь начинаютъ обнаруживаться только тогда, когда мы приступаемъ къ сравненію совершенной языческой жизни его съ его несовершеннымъ христіанскимъ сознаніемъ. Дѣла его обличаются не дѣлами, а только словами и мыслями. Для того, чтобы жизнь Л. Толстого казалась безупречно прекрасною, надо забыть не то, что̀ онъ дѣлаетъ и чувствуетъ, а лишь то, что̀ онъ говоритъ и думаетъ о своихъ дѣлахъ и чувствахъ. Онъ исполнилъ ветхій законъ, и вся его трагедія лишь въ томъ, что онъ дѣла закона своего не оправдалъ своею вѣрою, своимъ сознаніемъ. И не заключается-ли трагедія всѣхъ вообще людей ветхаго завѣта, всего духовнаго Израиля, именно въ томъ, что на послѣднихъ предѣлахъ исполненнаго Закона не удовлетворяются они Закономъ и ждутъ Освободителя, — но когда Мессія приходитъ, то, слишкомъ порабощенные игомъ закона, не имѣютъ силы признать его, во всей его невѣдомой страшной свободѣ, и отвергаютъ и снова и вѣчно ждутъ? И въ этомъ ожиданіи ихъ святость.

Лишь съ точки зрѣнія этой древней, вмѣстѣ съ тѣмъ для насъ уже вѣчной, не ветшающей, можетъ быть, заключенной и въ самомъ христіанствѣ, — ибо Отецъ и Сынъ — одно, — но еще тамъ, въ христіанствѣ, не понятой, не сознанной святости, Л. Толстой имѣлъ право сказать о себѣ съ такою безстрашною гордынею: „мнѣ нечего скрывать отъ людей,—пусть знаютъ всѣ, что̀ я дѣлаю“. И жизнь его дѣйствительно вынесла это испытаніе: послѣдніе покровы сняты съ нея, — она обнажена передъ глазами всего міра. И вотъ ему все-таки стыдиться нечего: вся она — чистая, вся святая, хотя и не тою святостью, которой онъ хотѣлъ бы, и которая кажется ему самому и большинству современныхъ людей христіанскою. Если бы онъ и долженъ былъ чего нибудь стыдиться, то не дѣлъ и не чувствъ своихъ, а только словъ и мыслей. Но развѣ мало и того, что душевная нагота этого семидесятилѣтняго старика столь-же невинна, какъ нагота ребенка? Чья еще жизнь въ нашемъ современномъ обществѣ вынесла бы такое испытаніе?

Кажется, во всякомъ случаѣ, не жизнь Достоевскаго.

Очень легко впасть въ ошибку и въ несправедливость при сравненіи жизни Л. Толстого съ жизнью Достоевскаго потому, что о первомъ мы знаемъ все, между тѣмъ какъ о второмъ мы не только всего, но, можетъ быть, и очень важнаго не знаемъ, и лишь по намекамъ въ письмахъ его, по устнымъ преданіямъ и, наконецъ, въ особенности по тому, какъ личность его отразилась въ творчествѣ, догадываемся, что цѣлая сторона ея скрыта отъ насъ. Слѣдуетъ отдать справедливость и ближайшимъ друзьямъ Ѳедора Михаиловича, которые позаботились оставить намъ его жизнеописаніе: это люди въ высшей степени вѣжливые, почтительные къ памяти покойнаго, даже слишкомъ почтительные, и всего менѣе способные понять то, что Апокалипсисъ называетъ *„глубинами сатанинскими“*, и что было такъ родственно самому Достоевскому. Даже такой тонкій и проницательный умъ, какъ Страховъ, не то что облагораживаетъ, а чрезмѣрно упрощаетъ личность Достоевскаго, смягчаетъ, притупляетъ, сглаживаетъ ее, приводитъ къ общему, среднему уровню.

Во всякомъ случаѣ, разсматривая личность Достоевскаго, какъ человѣка, должно принять въ разсчетъ неодолимую потребность его, какъ художника, изслѣдовать самыя опасныя и преступныя бездны человѣческаго сердца, преимущественно бездны сладострастія, во всѣхъ его проявленіяхъ. Начиная отъ самаго высшаго, одухотвореннаго, граничащаго съ религіозными восторгами,—сладострастья „ангела“ Алеши Карамазова и кончая сладострастіемъ злого насѣкомаго, „паучихи пожирающей самца своего“,—тутъ вся гамма, вся радуга безконечныхъ переливовъ и оттѣнковъ этой самой таинственной изъ человѣческихъ страстей, въ ея наиболѣе острыхъ и болѣзненныхъ извращеніяхъ. Замѣчательна одинаково-необходимая кровная связь не только чудовищнаго Смердякова, не только Ивана, „борющагося съ Богомъ“, и жестокаго, какъ будто „укушеннаго тарантуломъ“, сладострастника Дмитрія, но и непорочнаго херувима Алеши—съ отцомъ ихъ по плоти, „извергомъ“, Ѳедоромъ Павловичемъ Карамазовымъ, такъ-же какъ съ отцомъ ихъ по духу, самимъ Достоевскимъ. Дѣйствительно, это по преимуществу —*его* семья, и онъ бы отрекся отъ нея, можетъ быть, передъ людьми, но не передъ собственной совѣстью и не передъ Богомъ.

Существуетъ въ рукописи ненапечатанная глава изъ „Бѣсовъ“, исповѣдь Ставрогина, гдѣ, между прочимъ, онъ разсказываетъ о растлѣніи дѣвочки. Это одно изъ могущественнѣйшихъ созданій Достоевскаго, въ которомъ слышится звукъ такой ужасающей искренности, что понимаешь тѣхъ, кто не рѣшаются напечатать этого даже послѣ

смерти Достоевскаго: тутъ что-то дѣйствительно есть, что преступаетъ „за черту“ искусства, — это *слишкомъ живо.*

Но въ злодѣяніяхъ Ставрогина, даже въ послѣднихъ низостяхъ его паденій есть, по крайней мѣрѣ, какъ-бы не потухающій демоническій отблескъ того, что было красотою, есть величие зла. Достоевскій не останавливается, однако, и передъ изображеніями самаго будничнаго и мелкаго разврата, въ которомъ уже нѣтъ никакого величія. Герой или „анти-герой“ *Записокъ изъ подполья* стоитъ на умственной высотѣ величайшихъ героевъ Достоевскаго, наиболѣе близкихъ сердцу его. Онъ выражаетъ самую сущность религіозныхъ бореній и сомнѣній самого художника. Въ этой исповѣди чувствуется иногда самообличеніе, самобичеваніе, не менѣе безпощадное и насколько болѣе страшное, чѣмъ въ „Исповѣди“ Л. Толстого. И вотъ, въ чемъ этотъ „герой“ признается: „по временамъ... я вдругъ погружался въ темный, подземный, гадкій — не развратъ, а развратишко. Страстишки во мнѣ были острыя, жгучія отъ всегдашней болѣзненной раздражительности. Порывы бывали истерическіе, со слезами и конвульсіями... Накипала сверхъ того тоска; являлась истерическая жажда противорѣчій, контрастовъ, и вотъ я и пускался развратничать... Развратничалъ я уединенно, по ночамъ, потаенно, боязливо, грязно, со стыдомъ, не оставлявшимъ меня въ самыя омерзительныя минуты и даже доходившимъ въ такія минуты до проклятія. Я ужъ и тогда носилъ въ душѣ моей подполье. Боялся я ужасно, чтобъ меня не увидали, не встрѣтили, не узнали...“

Во всѣхъ этихъ изображеніяхъ у Достоевскаго — такая сила и смѣлость, такая новизна открытій и откровеній, что иногда является смущающій вопросъ: могъ-ли онъ все это узнать *только* по *внѣшнему* опыту, только изъ наблюденій надъ другими людьми? Есть-ли это любопытство *только* художника? Конечно, ему самому не надо было убивать старуху, чтобы испытать ощущенія Раскольникова. Конечно, тутъ многое должно поставить на счетъ ясновидѣнію генія, многое,—но *все-ли*? Впрочемъ, пусть даже въ дѣлахъ, въ жизни самого Достоевскаго не было ничего соотвѣтственнаго этому преступному или, по крайней мѣрѣ, переступающему „за черту“ любопытству художника; достойно вниманія уже и то, что въ воображеніи его могли возникать подобные образы. Вотъ къ чему никогда не было-бы способно воображеніе Л. Толстого, проникавшее, однако, въ не менѣе глубокія, хотя иныя бездны сладострастія. Художественнаго любопытства Достоевскаго къ „укусамъ тарантула“— къ растлѣнію дѣвочки, къ любовному приключенію Ѳедора Карамазова съ Лизаветою Смердящею—никогда не понялъ-бы Л. Толстой. Ему показалось-бы такое любопытство или безсмысленнымъ, или отвратительнымъ. Половая чувственность является у него иногда силою жестокою, грубою, даже звѣрскою, но никогда не противоестественною, не извращенною. Величайшее изъ человѣческихъ преступленій, казнимое немилосердною божескою справедливостью въ духѣ Моисеева Второзаконія—„Мнѣ отмщеніе и Азъ воздамъ“,—для творца „Анны Карениной“ и „Крейцеровой Сонаты“ есть нарушеніе супружеской вѣрности. Мѣра, которою самъ онъ мѣритъ всѣ явленія половой жизни,—стихійно-простая, здоровая, патріархально-семейственная, цѣломудренная чувственность, какъ законъ, данный людямъ Іеговою: плодитесь и множитесь. Левинъ признается однажды, что онъ во всю свою жизнь не могъ себѣ представить иначе счастья съ женщиной, какъ въ видѣ брака, и что соблазнить чужую жену ему, обладателю Китти, кажется столь-же нелѣпымъ, какъ человѣку послѣ дорогого сытнаго обѣда — украсть калачъ съ лотка уличной тор-

говки. Сколько-бы ни каялся Л. Толстой въ совершенныхъ имъ будто-бы любодѣяніяхъ, мы чувствуемъ, что, въ этой области, по сравненію съ Достоевскимъ, онъ столь-же наивенъ, какъ Левинъ или шестнадцатилѣтній Иртеньевъ, влюбленный въ горничную Сашу, которому поцѣловать ее мѣшаетъ дикая стыдливость.

Но, повторяю, изслѣдователь жизни Достоевскаго бродитъ здѣсь въ потемкахъ, ощупью. Нѣтъ ясныхъ и точныхъ свидѣтельствъ, на которыя можно-бы опереться, — только намеки. Одинъ изъ нихъ я уже привелъ: разсказавъ брату о своемъ увлеченіи „Миннушками, Кларами, Маріаннами“, — Достоевскому было тогда 25 лѣтъ, — и о томъ, какъ Тургеневъ и Бѣлинскій „разбранили его за безпорядочную жизнь“, онъ сообщаетъ въ заключеніе: „я боленъ нервами и боюсь горячки или лихорадки нервической. Порядочно жить я не могу, до того я безпутенъ“. Почтительный и цѣломудренный біографъ О. Ѳ. Миллеръ спѣшитъ сдѣлать предположеніе, что „безпутство“, о которомъ здѣсь идетъ рѣчь, есть только денежная безпорядочность Ѳедора Михаиловича; но именно этою поспѣшностью оправданія поселяетъ сомнѣнія въ душѣ читателя.

А вотъ и еще намекъ, хотя изъ другой области, но тоже дающій мѣру тѣхъ крайностей, до которыхъ способенъ былъ Достоевскій,—доходить не только въ воображеніи, но и въ дѣйствительности. „Голубчикъ, Аполлонъ Николаевичъ, — пишетъ онъ Майкову въ 1867 году изъ за-границы, — я чувствую, что могу васъ считать, какъ моего судью. Вы человѣкъ съ сердцемъ... Мнѣ передъ вами покаяться не больно. Но пишу только для *васъ одного*. Не отдавайте меня на судъ людской.—Проѣзжая недалеко отъ Бадена, я вздумалъ туда завернуть. Соблазнительная мысль меня мучила: пожертвовать 10 луидоровъ и, можетъ быть, выиграю 2,000 франковъ лишнихъ... Гаже всего, что мнѣ и прежде случалось иногда выигрывать. А хуже всего, что натура моя подлая и слишкомъ страстная... — Бѣсъ тотчасъ-же сыгралъ со мной штуку: я дня въ три выигралъ 4,000 франковъ съ необыкновенною легкостью.. Главное—сама игра. Знаете-ли, какъ это втягиваетъ! Нѣтъ, клянусь вамъ, тутъ не одна корысть... Я рискнулъ дальше и проигралъ. Сталъ свои *послѣднія* проигрывать, раздражаясь до лихорадки, — проигралъ. Сталъ закладывать платье. Анна Григорьевна *все* свое заложила, послѣднія вещицы (что за ангелъ! какъ утѣшала она меня..)“. Слѣдуютъ мольбы о деньгахъ, кажущіяся унизительными, даже если принять въ разсчетъ всю дружескую близость Достоевскаго съ Майковымъ: „я знаю, Аполлонъ Николаевичъ, что у васъ у самихъ денегъ *лишнихъ* нѣтъ. Никогда-бы я не обратился къ вамъ съ просьбою о помощи. Но вѣдь я утопаю, утонулъ совершенно. Черезъ двѣ-три недѣли я совершенно безъ копѣйки, а утопающій протягиваетъ руку, уже не спрашиваясь разсудка... Кромѣ васъ, *никого* не имѣю, и если вы не поможете, то я погибну, вполнѣ погибну!.. Голубчикъ, спасите меня! Заслужу вамъ во-вѣки дружбой и привязанностью. Если у васъ нѣтъ, займите у кого нибудь для меня. Простите, что такъ пишу... Не оставляйте меня одного! Богъ вознаградитъ васъ за это... Оросите каплей воды душу, изсохшую въ пустынѣ! Ради Бога!“ Замѣчательна въ этихъ послѣднихъ выраженіяхъ о „каплѣ воды и душѣ, изсохшей въ пустынѣ“ униженная витіеватость рѣчи, та самая, съ которой у него въ романахъ описываютъ свою бѣдность комическія лица, потерявшія чувство собственнаго достоинства, въ родѣ „пьяненькаго“ Мармеладова и проходимца капитана Лебядкина. Видимо, Достоевскій самъ не помнитъ, что̀ говоритъ,—не владѣетъ собою: ему все равно, что Майковъ о немъ подумаетъ; онъ зарвался; онъ въ лихорадкѣ,

почти въ истерикѣ; онъ все еще какъ пьяный отъ сладострастья игры. И чувствуется, что если-бы еще тамъ, въ Баденѣ, онъ получилъ деньги, которыхъ проситъ, то снова не удержался-бы и проигралъ-бы ихъ тотчасъ.

Однажды въ молодости Л. Толстой тоже сильно проигрался. Но не „зарвался“, а съумѣлъ остановиться во-время, со свойственными ему, если не въ созерцаніи, то въ дѣйствіи, самообладаніемъ и трезвостью. Онъ прекратилъ игру, уѣхалъ на Кавказъ, поселился въ казачьей станицѣ, жилъ здѣсь съ величайшею бережливостью на 5 рублей въ мѣсяцъ, собралъ деньги и выплатилъ карточный долгъ. Тутъ, хотя и въ маленькой житейской подробности, сказывается истинная сила Л. Толстого, — чувство мѣры, власть надъ собою, выдержка и, слѣдовательно, съ извѣстной точки зрѣнія, нравственное преимущество его передъ Достоевскимъ.

Все это мелочи. Но мы знаемъ, что и въ болѣе важныхъ случаяхъ Достоевскій „зарывался“. Такъ, въ припадкѣ юношескаго тщеславія, вообразилъ онъ, что въ „Двойникѣ“ своемъ превзошелъ „Мертвыя Души“. Такъ, въ слѣпомъ негодованіи на Бѣлинскаго, обвинялъ этого можетъ быть недостаточно проницательнаго, но въ высшей степени благонамѣреннаго человѣка—въ „подлой злобѣ“, въ „смрадной тупости“. Въ томъ самомъ письмѣ, гдѣ онъ разсказываетъ Майкову о проигрышѣ, онъ дѣлаетъ это знаменательное обобщеніе всей своей нравственной личности: „вездѣ то и во всемъ я до послѣдняго предѣла дохожу, всю жизнь за черту переходилъ“. Надо прибавить, что ему случалось „переходить за черту“ не только отъ силы, но и отъ слабости, — отъ недостатка самообладанія.

„Не отдавайте меня на судъ людской“,— проситъ онъ Майкова. Это напоминаетъ героя „Записокъ изъ подполья“:—„боялся я ужасно, чтобъ меня не увидали, не встрѣтили, не узнали“. Можетъ быть, онъ и не раскаивается, и не стыдится передъ самимъ собою своей—какъ онъ выражается—„подлой и слишкомъ страстной натуры“, но все-же сознаніемъ своимъ освятить и оправдать ее „передъ людскимъ судомъ“ не имѣетъ силы. И это уже—слабость, это—стыдъ зла, ибо зло не въ томъ, что̀ онъ дѣлаетъ, а въ томъ, что онъ стыдится того, что̀ дѣлаетъ. И въ концѣ концовъ, не все-ли равно, было-ли что-нибудь въ жизни, въ дѣлахъ его соотвѣтствующее преступному любопытству его воображенія, или не было. Важно то, что онъ думалъ и чувствовалъ такъ, какъ будто *посмѣлъ-бы* сдѣлать, если-бы захотѣлъ, — а сказать, какъ Л. Толстой: „мнѣ нечего скрывать отъ людей, пусть знаютъ всѣ, что̀ я дѣлаю“, — и снять съ жизни своей послѣдніе покровы, обнажить ее передъ глазами всего міра, Достоевскій не посмѣлъ бы. Этой наготы не вынесла-бы его жизнь. Онъ что-то скрылъ отъ насъ или желалъ-бы скрыть, и мы чувствуемъ, что эта темная сторона его жизни — не святая, не „благолѣпная“, или по крайней мѣрѣ ему самому казалась она не святою и не благолѣпною.

Если жизнь Л. Толстого похожа на дѣвственно-чистую воду подземнаго родника, то жизнь Достоевскаго подобна огню, который вырывается изъ тѣхъ-же первозданныхъ глубинъ, но, смѣшанный съ лавою, пепломъ, удушливымъ дымомъ и чадомъ.

Нельзя не повѣрить искреннимъ усиліямъ Л. Толстого любить своихъ ближнихъ, можно только усомниться въ томъ, любилъ-ли онъ ихъ дѣйствительно кого-нибудь по-христіански. Огонь любви, проникающій и очищающій всю жизнь Достоевскаго, свѣтится даже въ самыхъ будничныхъ подробностяхъ его жизни. Въ одномъ письмѣ поручаетъ онъ Майкову своего пасынка-сироту: „Паша мальчикъ добрый, мальчикъ милый, и котораго некому любить... Я послѣдней рубашкой съ нимъ подѣлюсь и буду дѣлиться всю жизнь!“ Кто

самъ любилъ, тотъ почувствуетъ, что это не пустое слово, что онъ дѣйствительно готовъ, не разсуждая отвлеченно,—имѣетъ-ли право помогать бѣднымъ, — подѣлиться со своимъ мальчикомъ „послѣднею рубашкою“.

„...Мнѣ говорятъ въ утѣшеніе, — пишетъ онъ послѣ смерти дочери Сони,—что у меня еще будутъ дѣти. А Соня гдѣ? Гдѣ эта маленькая личность, за которую я, смѣло говорю, крестную муку приму, только чтобъ она была жива... Чѣмъ дальше идетъ время, тѣмъ язвительнѣе воспоминаніе и тѣмъ ярче представляется мнѣ образъ покойной Сони. Есть минуты, которыхъ выносить нельзя. Она уже меня знала; она, когда я, въ день смерти ея, уходилъ изъ дома, читать газеты, не имѣя понятія о томъ, что черезъ два часа она умретъ, — такъ слѣдила и провожала меня своими глазками, такъ поглядѣла на меня, что до сихъ поръ представляется, и все ярче и ярче. Никогда не забуду и никогда не перестану мучиться! Если даже и будетъ другой ребенокъ, то не понимаю, какъ я буду любить его; гдѣ любви найду; мнѣ нужно Соню“. Онъ любитъ ее,—дитя своей плоти, не только по плоти, но и по духу, т. е. *по-христіански*, не для себя, а для нея, какъ отдѣльную, вѣчную, незамѣнимую личность. Вотъ, кто никогда не утѣшился-бы объ умершемъ ребенкѣ съ другими, новыми дѣтьми, подобно вѣтхозавѣтному патріарху Іову. „А гдѣ Соня? Мнѣ нужно Соню“. Во всемъ, что̀ дѣлалъ, говорилъ, думалъ и чувствовалъ Л. Толстой, нѣтъ ничего подобнаго этимъ простымъ словамъ простой любви.

Невольно вспоминается, какъ однажды о самомъ вѣрномъ изъ друзей своихъ,— о той, которая отдала ему всю свою жизнь, не только любила, но и „*жалѣла*“ его, тридцать лѣтъ заботилась о немъ, какъ о ребенкѣ, съ материнскою нѣжностью,—о женѣ своей, Софьѣ Андреевнѣ, — сказалъ Левъ Николаевичъ постороннему человѣку: „друга я себѣ буду искать между мужчинами, и никакая женщина не можетъ замѣнить мнѣ друга. Зачѣмъ-же мы лжемъ нашимъ женамъ, увѣряя ихъ, что считаемъ ихъ нашими истинными друзьями? Вѣдь это неправда же?“ Вотъ холодное и жестокое слово. Жестокое,— но, можетъ быть, беззлобное, невинное, и даже если не христіански, то язычески прекрасное: это вѣдь холодъ всей его жизни,—холодъ подземнаго источника. Только бы онъ самъ не боялся, не стыдился этого холода, сохранилъ бы его до конца,—а то вѣдь все равно холодный источникъ никогда не будетъ горячимъ, а лишь теплымъ и мутнымъ. Такъ пусть бы ужъ лучше оставался онъ такимъ, какимъ создалъ его Богъ. Я боюсь не великаго себялюбія, не языческаго холода послѣднихъ и дѣвственно-чистыхъ глубинъ его, а только поверхностной или серединной теплоты его, желающей быть христіанскою.

И такъ, въ сущности, и Л. Толстой, и Достоевскій праведны въ жизни своей, но праведны не до конца, не совершенны, ибо кромѣ подземнаго холода есть холодъ небесной лазури, кромѣ подземнаго огня есть солнечный огонь. Ни тотъ, ни другой не достигли этой высшей *соединяющей* области, гдѣ вѣчная лазурь проникнута вѣчнымъ солнцемъ, гдѣ Два — Одно.

Во всякомъ случаѣ, огонь Достоевскаго такъ-же святъ, какъ холодъ Л. Толстого. Для меня, что̀ бы ни узналъ я дурного, преступнаго даже постыднаго,—если вообще что-либо подобное было,—о жизни, о дѣйствіяхъ Достоевскаго, образъ его не омрачится, и окружающій его ореолъ святости не потускнѣетъ, ибо я чувствую, что горѣвшій въ немъ огонь все побѣдилъ и все очистилъ. И самъ онъ чувствовалъ силу этого очищающаго огня. Имъ онъ жилъ и отъ него умиралъ. „Сжигаетъ меня какая-то внутренняя лихорадка, ознобъ, жаръ каждую ночь, и я худѣю ужасно“,—писалъ онъ еще за нѣсколько лѣтъ до

смерти. Во вторую половину 1880 года, когда кончалъ онъ „Братьевъ Карамазовыхъ“, — по воспоминаніямъ Страхова, — „онъ былъ необыкновенно худъ и истощенъ... Онъ жилъ, очевидно, одними нервами, и все остальное его тѣло дошло до такой степени хрупкости, при которой его могъ разрушить первый, даже небольшой толчекъ. Всего поразительнѣе была при этомъ неутомимость его умственной работы... Онъ писалъ 25 или 30 печатныхъ листовъ въ годъ, а работа, какъ онъ самъ мнѣ говорилъ, стала ему труднѣе“. Въ началѣ 1881 года онъ заболѣлъ сильнымъ припадкомъ эмфиземы, вслѣдствіе катарра легочныхъ путей, которою страдалъ послѣднія девять лѣтъ своей жизни. 26 января сдѣлалось кровотеченіе горломъ. Чувствуя приближеніе смерти, пожелалъ онъ исповѣдаться и причаститься. „Во всю свою жизнь, въ рѣшительныя минуты, — говоритъ Страховъ, — Ѳедоръ Михайловичъ имѣлъ обыкновеніе, по словамъ Анны Григорьевны, раскрывать на удачу то самое евангеліе, которое было съ нимъ въ каторгѣ, и читать верхнія строки открывшейся страницы. Такъ поступилъ онъ и тутъ и далъ прочесть женѣ. Это было: Матѳ. гл. III, ст. 11: „Іоаннъ же удерживалъ его и говорилъ: мнѣ надобно креститься отъ Тебя, и Ты-ли приходишь ко мнѣ? Но Іисусъ сказалъ ему въ отвѣтъ: не удерживай, ибо такъ надлежитъ намъ исполнить великую правду“. Когда Анна Григорьевна прочла это, Ѳедоръ Михайловичъ сказалъ: „ты слышишь? — „не удерживай“, — значитъ я умру“. И закрылъ книгу“. Черезъ нѣсколько часовъ онъ дѣйствительно умеръ мгновенно — отъ разрыва легочной артеріи.

„Великая правда“, о которой думалъ онъ въ свои послѣднія минуты, была правдою всей жизни его. Должно надѣяться, что онъ исполнилъ ее въ смерти, и что она окончательно оправдала его передъ Вѣчнымъ Судомъ.

Достоевскій любилъ читать пушкинскаго „Пророка“ на литературныхъ вечерахъ. Кто слышалъ его, тотъ никогда этого не забудетъ. Начиналъ онъ прерывистымъ, глухимъ и тихимъ, какъ будто сдавленнымъ голосомъ. Но среди молчанія толпы каждый звукъ былъ внятенъ. И голосъ его становился все громче и громче, пріобрѣталъ силу какъ-бы сверхчеловѣческую, и послѣдній стихъ онъ уже не произносилъ, а кричалъ потрясающимъ крикомъ:

Глаголомъ жги сердца людей...

И сѣрая, жалкая, консервативно-либеральная петербургская толпа, кажется, самая холодная и будничная толпа всего міра, содрогалась отъ этого страшнаго крика, точно такъ-же, должно быть, какъ четыре вѣка назадъ толпа въ Маріи-дель-Фіоре — во время проповѣдей брата Іеронима Савонаролы. Въ это мгновеніе вдругъ чувствовалось, что Достоевскій — больше, чѣмъ великій писатель, и что въ немъ горитъ тотъ огонь, о который зажигаются всемірно-историческіе религіозные пожары.

Однажды Страховъ прочелъ ему свое стихотвореніе, гдѣ былъ между прочимъ стихъ, обращенный къ современнымъ русскимъ людямъ:

Поймите лишь, какихъ носители вы силъ.

Достоевскій воскликнулъ:

— Да, да, поймите лишь! Именно, именно только бы поняли! Да нѣтъ, не поймутъ...

„Послѣ кликовъ, рукоплесканій и вѣнковъ, которыми удостаивали его на публичныхъ чтеніяхъ, — разсказываетъ Страховъ, — опять онъ говаривалъ:

— Да, да, все это хорошо, да все-таки *главнаго не понимаютъ.*

„Въ чьей-нибудь головѣ, — говоритъ самъ Достоевскій, — всегда остается нѣчто такое, чего никакъ нельзя передать другимъ людямъ, хотя бы вы исписали цѣлые томы и

растолковывали вашу мысль тридцать пять лѣтъ; всегда останется нѣчто, что ни за что не захочетъ выйдти изъ-подъ вашего черепа, и останется при васъ навѣки; съ тѣмъ вы и умрете, не передавъ никому, можетъ быть самаго *главнаго* изъ вашей идеи".

Не исполнилось-ли это предчувствіе? Не умеръ-ли онъ, не сказавъ намъ *главнаго* изъ того, что хотѣлъ сказать? И теперь, черезъ двадцать лѣтъ послѣ смерти своей, узнавъ, какъ поняли его, не имѣлъ-ли бы онъ права снова воскликнуть: „главнаго не понимаютъ", и можетъ быть, даже особенно *теперь*, когда слава его меркнетъ передъ все восходящею, все ослѣпительнѣе сіяющею славою великаго соперника? Но если „главное" во Л. Толстомъ больше почувствовано, признано, то больше-ли оно сознано и понято, чѣмъ въ Достоевскомъ? Во всякомъ случаѣ, кажется, Л. Толстому, а не Достоевскому принадлежитъ настоящее. А если это дѣйствительно такъ, если Л. Толстой властелинъ настоящаго, то не принадлежитъ-ли Достоевскому будущее? Я говорю это не съ тѣмъ, чтобы унизить Л. Толстого. Я думаю, что настоящее не меньше будущаго. Сегодняшнее есть уже завтрашнее, только еще не узнанное, но столь-же глубокое, можетъ быть, даже болѣе, потому что оно безмолвно и тайно. Я хочу лишь сказать, что мы уже предчувствуемъ третьяго, невѣдомаго, того, кто идетъ за ними, и кто больше ихъ, того, кто *соединитъ* настоящее съ будущимъ, кто сдѣлаетъ настоящее будущимъ. Не ему-ли принадлежитъ вѣнецъ послѣдней побѣды? Не онъ-ли сознаетъ и откроетъ *главное*, что̀ было во Л. Толстомъ и въ Достоевскомъ? И тогда всѣмъ станетъ ясно, что Онъ былъ въ нихъ.

„Сочиненія Пушкина, Гоголя, Тургенева, Державина,—говоритъ Л. Толстой,— ...неизвѣстное, ненужное для народа... Наша литература не прививается и не привьется народу... Сочиненія эти, столь цѣнимыя нами, остаются трухою для народа". Однажды, разговорившись съ извозчикомъ, на просьбу дать ему „Дѣтство и Отрочество", Левъ Николаевичъ отвѣтилъ:

— Нѣтъ, это пустая книжка. Въ молодости я много писалъ глупостей. Я дамъ тебѣ „*Ходите въ свѣтѣ, пока есть свѣтъ.* Это гораздо лучше, чѣмъ *Дѣтство и Отрочество.*

„Я, какъ Павелъ,—говоритъ Достоевскій,— меня не хвалятъ, такъ я самъ буду хвалиться". И незадолго передъ смертью, въ записной книжкѣ, подъ параграфомъ, озаглавленнымъ „Я": „Я конечно народенъ (ибо направленіе мое истекаетъ изъ глубины христіанскаго духа народнаго) — хотя и неизвѣстенъ русскому народу теперешнему, но буду извѣстенъ будущему".

Несмотря, однако, на всю противоположность этихъ взглядовъ, каждый изъ нихъ правъ по-своему. Конечно, оба они народны въ томъ смыслѣ, что продолжаютъ духъ русскаго народа въ духѣ русской культуры, стремятся къ тому, что дѣйствительно должно сдѣлаться когда-нибудь народнымъ и въ то-же время всемірно-культурнымъ. Стремятся, но достигаютъ-ли? Мнѣ кажется, что они только сознали или, по крайней мѣрѣ, почувствовали до конца бездну, отдѣляющую культуру отъ народа, что они хотятъ быть народомъ. Но даже Пушкинъ, гораздо меньше сознававшій эту бездну, больше—народъ, чѣмъ они. Ни Л. Толстой, ни Достоевскій не обладаютъ совершенною простотою, которая дѣлаетъ произведенія искусства, подобныя „Иліадѣ" Гомера, „Прометею" Эсхила, „Божественной комедіи" Данте, завершающимъ выраженіемъ духа народнаго, какъ духа всемірнаго. Оба они еще слишкомъ сложны и даже слишкомъ сословны, можетъ быть, именно потому, что слишкомъ спѣшатъ выйти изъ сословія и „опроститься". Кому нужно опроститься, тотъ еще не простъ; кто хочетъ быть народомъ, тотъ еще не народъ. А если

и дальше пойдетъ такъ, какъ до сихъ поръ шло, то Пушкинъ, Л. Толстой и Достоевскій еще долго останутся „трухою для народа“.

Основатель новой „секты“, которая сама себя называетъ „церковью христіанъ православныхъ“, бывшій каторжникъ, живущій на Сахалинѣ, крестьянинъ Тихонъ Бѣлоножкинъ, считающій себя и своими послѣдователями считаемый за „Христа“, сказалъ недавно одному такъ-называемому „культурному“ русскому человѣку, изслѣдователю народныхъ обычаевъ.

— Масло собираете? Понимаю... Масла вы въ лампадку набрали много. Зажгите ее, чтобъ свѣтъ былъ людямъ. А то, зачѣмъ и масло?

Всѣ мы—люди культуры и сознанья—не масло-ли безъ огня? Народъ — люди стихійной силы и вѣры—не огонь-ли безъ масла? Если масло не соединится съ огнемъ, то оно пропадетъ и огонь потухнетъ. Мнѣ кажется, что Л. Толстой и Достоевскій—великіе предтечи того, кто опуститъ наконецъ свѣтильню въ масло и зажжетъ огонь.

Таковы эти двѣ жизни, эти два русскихъ лица.

Когда я смотрю на каждое изъ нихъ отдѣльно, я могу судить ихъ и сравнивать, могу отдавать преимущество одному передъ другимъ, но когда я вижу ихъ вмѣстѣ, — то уже не знаю, кто изъ нихъ мнѣ ближе и кого я больше люблю.

„Лицо у него было крестьянское, — описываетъ очевидецъ наружность Л. Толстого,— простое, деревенское, съ широкимъ носомъ, обвѣтренной кожей и густыми, нависшими бровями, изъ-подъ которыхъ зорко выглядывали маленькіе, сѣрые, острые глаза“. Иногда вдругъ вспыхивая и загораясь, глаза эти смотрятъ на собесѣдника какъ-бы *сверлящимъ* и *пронизывающимъ* взоромъ. При всей простонародности лица его, — прибавляетъ тотъ же очевидецъ,—„во Львѣ Николаевичѣ сейчасъ - же чувствовался человѣкъ высшаго круга“,—человѣкъ свѣтскій, русскій баринъ.

Замѣчательно вообще въ лицахъ великихъ людей русской культуры,—напримѣръ въ лицѣ стараго Тургенева—это соединеніе простонародности, „деревенскаго“, „крестьянскаго“ съ самой высшей аристократичностью, съ самымъ родовитымъ русскимъ „барствомъ“ и европейскою свѣтскостью, притомъ—соединеніе, кажущееся естественнымъ, какъ будто одно другому не мѣшаетъ, а даже, напротивъ, именно тамъ, въ глубинѣ простонароднаго и заключается нѣчто до послѣдней степени аристократическое, не въ грубомъ сословномъ, а въ самомъ высшемъ смыслѣ *господское*, властное, избранное и, вмѣстѣ съ тѣмъ, утонченно, изящно-культурное, — всемірное.

Въ приведенномъ описаніи наружности Л. Толстого недостаетъ одной черты: это лицо человѣка, прожившаго долгую, можетъ быть, и бурную, но рѣдко счастливую, „благолѣпную“ жизнь, согласно съ природою, лицо патріарха или стараго „язычника“, исполина Неmврода, дяди Ерошки. Несмотря на семидесятилѣтнія морщины, такъ и вѣетъ отъ него неувядаемою юностью, свѣжестью и тѣмъ нѣсколько, надменнымъ, безучастнымъ холодомъ, который свойственъ вообще великимъ языческимъ лицамъ.

И вотъ рядомъ—лицо Достоевскаго, даже въ молодости „не казавшееся молодымъ“, со страдальческими тѣнями и складками на впалыхъ щекахъ, съ огромнымъ оголеннымъ лбомъ, на которомъ чувствуется вся ясность и величіе разума, и съ жалкими губами, точно искривленными судорогой „священной болѣзни“, съ тусклымъ, какъ будто обращеннымъ внутрь, невыразимо тяжкимъ взоромъ немного косящихъ глазъ, глазъ пророка или бѣсноватаго. И что всего мучительнѣе въ этомъ лицѣ, — какъ бы неподвижность въ самомъ движеніи, какъ бы въ крайнемъ усиліи

вдругъ остановившееся и окаменѣвшее стремленіе.

Несмотря на всю противоположность этихъ двухъ лицъ, иногда они кажутся странно сходными, — не потому-ли, что и у Достоевскаго такое-же крестьянское, простонародное лицо, какъ у Л.Толстого? „Ѳедоръ Михайловичъ“, говоритъ Страховъ, „имѣлъ видъ совершенно солдатскій, то есть, простонародныя черты лица“. Но вотъ вопросъ: если намъ, людямъ культуры, лица эти кажутся въ высшей степени народными, то признаетъ-ли ихъ такими-же и самъ народъ? Не найдетъ-ли онъ ихъ, можетъ быть, и заключающими въ себѣ лучшее что есть для русскаго мужика въ русскомъ „баринѣ“, — но все-таки чуждыми, дальними,—можетъ быть, изъ высшаго, но все-таки изъ другого міра?

Если лицо завершающаго генія есть по преимуществу *лицо народа*, то ни во Львѣ Толстомъ, ни въ Достоевскомъ мы еще не имѣемъ такого русскаго лица. Слишкомъ они еще сложны, страстны и мятежны. Въ нихъ нѣтъ послѣдней тишины и ясности, того „благообразія“, котораго уже столько вѣковъ безсознательно ищетъ народъ въ своемъ собственномъ и византійскомъ искусствѣ, въ старинныхъ иконахъ своихъ святыхъ и подвижниковъ. И оба эти лица—не прекрасны. Кажется, вообще у насъ еще не было прекраснаго народнаго и всемірнаго лица,—такого, какъ, напримѣръ, лицо Гомера, юноши Рафаэля, старика Леонардо. Даже внѣшній образъ Пушкина, который намъ остался, — этотъ петербургскій дэнди тридцатыхъ годовъ въ чайльдгарольдовомъ плащѣ, со скрещенными на груди по наполеоновски руками, съ условно байроническою задумчивостью въ глазахъ, съ курчавыми волосами и толстыми чувственными губами негра или сатира, едва-ли соотвѣтствуетъ внутреннему образу самаго родного, самаго русскаго изъ русскихъ людей. Да и есть-ли это настоящее лицо Пушкина? Современники разсказываютъ, что бывали минуты, когда онъ вдругъ какъ-бы весь преображался, становился неузнаваемъ. Но совершалось-ли именно въ эти минуты то чудо, о которомъ говоритъ у Платона Алкивіадъ по поводу лица Сократа: не выходилъ-ли изъ грубой оболочки сатира скрывавшійся въ ней богъ? Во всемъ существѣ Пушкина, въ его наружности, такъ-же, какъ въ поэзіи, есть нѣчто слишкомъ легкое, мгновенное, неуловимо скользящее, едва до земли касающееся и улетающее, что не могло быть закрѣплено во внѣшнемъ образѣ. Не даромъ друзья называли его *„Искрою“*. Онъ вѣдь дѣйствительно не совершилъ надъ русскою культурою теченія своего какъ свѣтило, а только блеснулъ и погасъ, какъ „искра“, какъ падучая звѣзда, какъ предзнаменованіе возможной, но даже имъ самимъ неосуществленной, русской гармоніи, — русскаго „благообразія“. И, улетая, онъ оставилъ намъ только темную, непрозрачную оболочку свою, безъ горѣвшаго въ ней, свѣтившагося ядра, безъ внутренняго образа своего. Кто теперь снова найдетъ это истинное лицо Пушкина?

Но, можетъ быть, именно въ томъ, что русскій народъ до сей поры не нашелъ еще *лица своего*, и заключается наша великая надежда,—ибо не значитъ-ли это, что мѣра его не въ прошломъ, не въ Пушкинѣ, даже не въ Петрѣ, а все еще въ будущемъ, все еще въ невѣдомомъ, въ бо̀льшемъ. Этого будущаго, третьяго и послѣдняго, окончательно „благообразнаго“, окончательно русскаго и всемірнаго, лица не должно-ли искать именно здѣсь, въ двухъ величайшихъ современныхъ русскихъ лицахъ — Л. Толстомъ и Достоевскомъ?

Потому-то и соединяемъ мы ихъ, что въ тайнѣ ждемъ: не вспыхнетъ-ли между ними, какъ между двумя противоположными полюсами, искра того огня, той молніи, о которую зажжется великій пожаръ.

Конецъ I-ой главы.

Художественная Хроника

Книги.

Александръ Добролюбовъ. Собраніе стиховъ. Предисловіе Ив. Коневского и Валерія Брюсова. Москва. 1900. Книгоиздательство „Скорпіонъ“. Стр. 70.

Произведенія г. Александра Добролюбова мы не рѣшились бы назвать стихами: они производятъ впечатлѣніе густого тумана, которому еще долго до имѣющаго его разсѣять яснаго солнца. Бѣлыми, плотными волнами окружаетъ онъ васъ отовсюду, и вамъ становится жутко и неловко дышать, точно передъ дверью, за которой мечется и бьется безумный.

Иногда въ туманѣ мерцаютъ какіе-то проблески. Вы напрягаете зрѣніе и стараетесь уловить и свести къ опредѣленному образу неясный, почуявшійся вамъ намекъ на образъ. Но снова все исчезло, — и опять та-же пелена тумана стелется блѣдная, непроницаемая, безстрастная.

Вотъ небольшое и болѣе другихъ доступное, „стихотвореніе“ г. Добролюбова, названное — довольно сомнительно — „подражаніемъ древнимъ“:

Каждый звукъ церковнаго звона
Мнѣ дороже одеждъ и кадилъ,
Каждымъ членомъ впиваю я звоны
Отъ могущества до паденія силъ.
И не знаю внезапной причины,
Но приходятъ веселые дни —
И растутъ, дрожатъ безъ причины.
Эти звуки въ душѣ и груди!

Читатель не долженъ смущаться ни невыдержаннымъ, колеблющимся ритмомъ стиха, ни бѣднотою риѳмы, доходящей до повторенія, въ качествѣ созвучія, одного и того же слова, ни общимъ ансамблемъ содержанія: гг. Коневской и Брюсовъ были такъ любезны, что предпослали стихамъ Добролюбова пояснительныя предисловія. Г. Коневской, обычнымъ этому автору тяжелымъ и страннымъ слогомъ, „изслѣдуетъ личность Александра Добролюбова“. Оказывается, этотъ поэтъ „волею положилъ себѣ пересоздавать лѣзущіе извнѣ въ проводы его воспріятій предметы и возсоздавать свои предметы внутри себя“. Къ этой сложной психологической характеристикѣ г. Брюсовъ добавляетъ литературную: послѣ многихъ серьезныхъ замѣчаній о русскомъ стихосложеніи, онъ отмѣчаетъ, что въ стихахъ г. Добролюбова „сдѣлана попытка освободиться отъ всѣхъ обычныхъ условій стихосложенія“.

Добавимъ, что изданы „стихи“ прекрасно, на бѣлой и плотной бумагѣ, что они снабжены примѣчаніями, варіантами, указателемъ имѣющихся рукописей стихотвореній, что книжка заключена въ благородно-простую обложку, какъ-то неуловимо напоминающую старыя, умныя книги, и что обложка эта, по нашему искреннему убѣжденію, оказывается самой художественной частью книги.

Д. Шестаковъ.

Свѣдѣнія.

Мы снова посвящаемъ часть иллюстрацій снимкамъ съ произведеній русскихъ художниковъ XVIII в. Къ сожалѣнію, относительно нѣкоторыхъ картинъ существуютъ сомнѣнія, кѣмъ онѣ писаны. Малый интересъ, проявленный до сихъ поръ къ творчеству нашихъ старыхъ мастеровъ, т. е. къ лучшему, что было сдѣлано въ Россіи за все время существованія у насъ общеевропейской живописи,—вѣроятно, является причиною того, что покамѣстъ вовсе не существуетъ серьезныхъ и дѣльныхъ изслѣдованій, касающихся въ высшей степени драгоцѣнныхъ работъ этихъ художниковъ. Тѣмъ болѣе грустна такая скудость свѣдѣній, что изъ русскихъ живописцевъ XVIII в. одинъ лишь Боровиковскій имѣетъ свою совершенно обособленную, опредѣленную и неизмѣнную физіономію, остальные же всѣ—Левицкій, Рокотовъ, Шебановъ, Дрожжинъ, многіе иностранцы, работавшіе въ Россіи—такъ похожи другъ на друга, что часто прямо невозможно, при отсутствіи документальныхъ данныхъ, сказать, кѣмъ именно изъ нихъ написана та или другая картина. Отчасти такая затруднительность въ указаніи авторства зависитъ и отъ того, что произведенія (исключительно портреты) этихъ мастеровъ разбросаны по частнымъ рукамъ, а поэтому трудно сравнивать ихъ между собой и составить себѣ опредѣленное и цѣльное понятіе объ ихъ творцахъ.

Большую услугу исторіографіи русскаго искусства оказалъ-бы тотъ, кто устроилъ-бы изъ этихъ разбросанныхъ произведеній одну общую выставку русской живописи XVIII в. Такая выставка навѣрное поспособствовала-бы выясненію многихъ загадокъ и недоумѣній.

Такъ, напримѣръ, кто такое Дрожжинъ, авторъ превосходнаго семейнаго портрета Антропова съ семьей, въ Академіи Художествъ, (кстати, по непростительной оплошности, приписанный тамъ Бѣльскому), первоклассного мужского портрета въ Третьяковской галлереѣ и очень тонкаго портрета барона Мальтица? Извѣстно, что Дрожжинъ былъ ученикъ Левицкаго... но и только. Что произвелъ онъ въ продолженіе своей довольно долгой жизни, это, кажется, никому неизвѣстно, а между тѣмъ, судя по тому, какъ достовѣрныя его творенія похожи на произведенія его учителя, можно смѣло предположить, что многое изъ того, что приписывается Левицкому, есть работа его ученика, этого совсѣмъ нынѣ забытаго Дрожжина. Правда, три очень живые и характерные его портрета, написаны довольно сухо и въ нѣсколько черноватыхъ, съ оттѣнкомъ зеленаго, тонахъ; но развѣ не бываютъ такіе „Левицкіе“, которые какъ разъ отличаются подобными чертами?

Весьма загадочной представляется также картина изъ Третьяковской галлереи, „Въ мастерской художника“, на которой, *какъ говорятъ*, стоитъ подпись: Лосенко, 1755. Вслѣдствіе запрещенія снимать картины со стѣнъ и подвергать ихъ внимательному изученію, а также потому, что упомянутая картина виситъ въ темноватомъ углу и подъ стекломъ, мы не могли провѣрить, дѣйствительно-ли значится на ней эта подпись; однако, спрашивается, почему-же, если даже эта подпись и имѣется налицо, нѣкоторые изслѣдователи приписываютъ эту картину тому-же Дрожжину, а другіе — Антропову? Да оно какъ-то и невѣроятно, чтобъ Лосенко, извѣстный, какъ творецъ академическихъ Авелей и Товіевъ, напыщенныхъ Рогнѣдъ, сухихъ лощеныхъ портретовъ и атласа таблицъ идеальной человѣческой фигуры, словомъ, типичный прародитель нашей академической схоластики, могъ передать такъ внимательно, тепло и тонко, — не хуже Ходовецкаго и немногимъ хуже Шардэна, — простую дѣйствительность.

Если-же Лосенко дѣйствительно авторъ

этой вещи, то какъ грустно, что такой милый и задушевный художникъ пожертвовалъ весь свой большой и чудный даръ на алтарь Винкельмановской ереси!

Окончательно темно въ исторіи русской живописи, несмотря на ревностныя старанія и полуфантастическія изслѣдованія Петрова, все что касается художниковъ первой половины XVIII в., пенсіонеровъ Петра Великаго,—Никитина и Матвѣева. Еще отъ Матвѣева сохранилось три достовѣрныхъ его вещи: воспроизведенный въ настоящемъ номерѣ собственный портретъ его съ женой (завѣщанный сыномъ художника въ Академію Художествъ — слѣдовательно, несомнѣнно работа этого мастера), очень ординарная аллегорическая картина въ Строгановскомъ собраніи и скверная баталія — въ Музеѣ Александра III *);

За то И. Никитинъ—лицо совсѣмъ миѳическое. Портретъ неизвѣстнаго гетмана, считавшійся портретомъ и Мазепы, и Скоропадскаго, и Полуботка, а также портретъ Петра I на смертномъ одрѣ, заказанный, по словамъ Петрова, траурной комиссіей,—оба приписываются Никитину, но и то, и другое безъ всякихъ серьезныхъ доказательствъ. Однако, если-бы оказалось, что эти предположенія справедливы, нужно было-бы признать Никитина однимъ изъ самыхъ сильныхъ художниковъ первой половины XVIII в., и не только въ Россіи—это еще ничего-бы не значило—но и въ Европѣ, наравнѣ съ лучшими современными ему французами и англичанами.

Изъ остальныхъ воспроизведенныхъ въ настоящемъ номерѣ портретовъ, четыре—достовѣрно работы Левицкаго и интересны не только по своимъ первокласснымъ художественнымъ достоинствамъ, не только по мѣткой и разительной характеристикѣ, но и по тому, кого они изображаютъ: Державина въ молодыхъ годахъ, графа Кушелева, архитектора Кокоринова, строителя прекраснаго зданія Академіи Художествъ, и оперной пѣвицы Давіи, производившей когда-то такой фуроръ, что въ честь ея была даже выбита медаль *).

Пятый портретъ Левицкаго,—неизвѣстной дамы,—находится въ собраніи г. Хитрово, гдѣ онъ вполнѣ выдерживаетъ сравненіе съ лучшими англичанами XVIII в.—съ Генсборо, Ромней и др.

Портреты Боровиковскаго, — неизвѣстнаго мужчины съ листомъ бумаги въ рукѣ, какой-то дамы (графини Кутайсовой?) со смуглымъ, энергичнымъ, восточнаго типа лицомъ (очень красивый по гармоніи бѣлаго платья, сѣро-зеленаго фона и грязно-желтой шали), и нѣсколько сантиментальный портретъ графини Багратіонъ—принадлежатъ къ лучшимъ произведеніямъ нашего большого мастера. Наконецъ, портретъ нынѣ совершенно и напрасно забытаго миніатюриста Головачевскаго, работы Венеціанова, дивный по краскамъ, письму, очень типичный для времени своимъ Грезовскимъ характеромъ, служитъ превосходнымъ доказательствомъ того, какимъ достойнымъ наслѣдникомъ и ученикомъ великихъ портретистовъ XVIII в. былъ основатель нашей бытовой живописи.

* * *

Гибкая, стройная и элегантная заставка къ статьѣ Сизерана заимствована изъ ро-

---

*) Что-же касается до иконъ его въ петербургскихъ церквахъ, то онѣ давно сверху сплошь записаны, кромѣ нѣкоторыхъ вещей въ Петропавскомъ соборѣ, гдѣ кое-что уцѣлѣло отъ старинной росписи, но трудно сказать, что именно принадлежитъ здѣсь Матвѣеву.

*) Портретъ этотъ писанъ Левицкимъ въ 1788 г. Давія была въ связи съ графомъ Безбородко, который тратилъ на нее невѣроятныя деньги, что побудило Императрицу выслать ее за границу. Объ Давіи есть свѣдѣнія въ запискахъ Гарновскаго и Грибовскаго. На медали съ одной стороны портрета надпись: Anna Davia, virtuti excelsae, съ другой—изображена лира и вокругъ нея: An. 1792. Merito sacrarunt libernum.

скошнаго изданія 1757 г.: Les tableaux de la Galerie royale de Dresde — работы Шарля Эйзена, извѣстнаго французскаго иллюстратора и декоратора эпохи Помпадуръ. Концовка, нѣсколько грубой и грузной формы, за то чрезвычайно сочная по пятну и не лишенная извѣстной величественности—типографскій знакъ, довольно часто встрѣчающійся въ большихъ in-folio, временъ Людовика XIV.

Б. Веньяминовъ.

Замѣтки.

▥ Почетныя медали на всемірной выставкѣ въ Парижѣ получили слѣдующіе художники: *Россія.* Сѣровъ. *Франція.* Эннеръ, Казенъ, Даньянъ-Бувере, Гарпиньи, Эберъ, Ролль, Воллонъ. *Англія.* Орчардсонъ, Альма-Тадема. *Германія.* Ленбахъ, Климтъ, *Бельгія.* Стрейсъ. *Америка.* Уистлеръ, Сарджентъ. *Испанія.* Соролла-Бастида. *Данія.* Кройеръ. *Голландія.* Израэльсъ. *Норвегія.* Таулоу. *Швеція.* Цорнъ.

Напоминаемъ, что въ „Мірѣ Искусства" были воспроизведены всѣ вещи Сѣрова, выставленныя въ Парижѣ. Кромѣ того, въ журналѣ были помѣщены снимки съ произведеній: Казена, Даньянъ - Бувере, Ленбаха, Уистлера, Таулоу и Цорна. Въ слѣдующемъ № „Мірѣ Искусства" появится рядъ снимковъ съ картинъ Израэльса.

▥ Жюри по отдѣлу изящныхъ искусствъ на Парижской всемірной выставкѣ, присудило, кромѣ почетной медали (médaille d'honneur)—высшей награды, полученной академикомъ Сѣровымъ, золотыя медали русскимъ художникамъ Малявину и Коровину. „Міръ Искусства" съ чувствомъ особенной радости и удовлетворенія привѣтствуетъ это рѣшеніе международнаго художественнаго судилища, которымъ наши талантливые сотрудники не только выдѣлены изъ среды своихъ многочисленныхъ русскихъ собратьевъ, но и поставлены наравнѣ съ лучшими европейскими мастерами. Изъ финляндскихъ художниковъ получили золотыя медали А. Галленъ и Е. Ернефельтъ, также одни изъ ближайшихъ сотрудниковъ „Міра Искусства" и участники устраиваемыхъ имъ выставокъ.

▥ Въ Академіи Художествъ была открыта выставка эскизовъ и картоновъ для храма Воскресенія въ Петербургѣ. „При случаѣ", по вѣрному замѣчанію одного фельетониста, „у насъ любятъ поговорить о значеніи религіознаго искусства, о подъемѣ нашей религіозной живописи въ лицѣ Васнецова и т. д.". Къ со жалѣнію, нынѣшняя выставка такимъ „случаемъ", вызывающимъ на серьезную бесѣду, служить не можетъ. Съ Владимірскимъ соборомъ можно не соглашаться, но съ нимъ надо считаться, какъ съ значительнымъ художественнымъ произведеніемъ и выдающимся памятникомъ современнаго русскаго религіознаго сознанія. Это—выдержанное, цѣльное, твореніе, въ которомъ чувствуется живой порывъ и большое декоративное чутье. Мы имѣемъ въ виду, конечно, работы настоящихъ мастеровъ работавшихъ въ этомъ соборѣ, — В. Васнецова и М. Нестерова, а не ихъ бездарныхъ сотрудниковъ. Ничего подобнаго тому, что мы видали во Владимірскомъ соборѣ, не будетъ, вѣроятно, въ храмѣ Воскресенія.... Какія тому причины—трудно сказать. Отчасти онѣ лежатъ въ общихъ условіяхъ русскаго искусства, отчасти — въ конкретныхъ обстоятельствахъ даннаго случая. Повидимому, руководители постройки не съумѣли задѣть за живое художниковъ, отнеслись къ нимъ слишкомъ формально, что не могло не отразиться на характерѣ творчества послѣднихъ. Ни Васнецовъ, ни Нестеровъ не оказались на высотѣ задачи. Въ ихъ эскизахъ и картонахъ чувствуется отсутствіе души художника, лишь добросовѣстно исполнившаго свой „заказъ". Объ остальномъ же и говорить не прихо-

дится, до такой степени все это не художественно, бездарно и несамостоятельно. Исключеніе составляетъ одинъ Рябушкинъ. Если его длинныя фигуры святыхъ, въ своей погонѣ за стариннымъ стилемъ впадаютъ въ вычурность, то по крайней мѣрѣ онѣ отлично нарисованы, что пріятно поражаетъ, особенно на этой выставкѣ.

Итакъ, по нашему мнѣнію, всѣмъ художественнымъ работамъ для храма Воскресенія не суждено играть никакой роли въ исторіи русскаго искусства. Замѣтимъ, что и тотъ „винегретъ" русскихъ архитектурныхъ формъ, для котораго предназначены всѣ эти эскизы и картоны—стоитъ совершенно въ сторонѣ отъ русскаго искусства, и конечно, тутъ не можетъ быть и рѣчи о сравненіи съ церковью Василія Блаженнаго въ Москвѣ или даже съ Владимірскимъ Соборомъ въ Кіевѣ...

„Въ Императорскомъ обществѣ поощренія художествъ состоялся 20-го мая торжественный актъ. Сообщенный секретаремъ общества Н. П. Собко отчетъ отмѣчаетъ нѣсколько важныхъ событій въ жизни общества. По всеподданнѣйшему докладу министра финансовъ, Высочайше повелѣно выдавать Обществу въ теченіе 5 лѣтъ, начиная съ прошлаго года, по 15,000 р. въ субсидію на изданіе журнала „Искусство и художественная промышленность". Еще въ началѣ отчетнаго года выяснилось, что на журналъ не хватитъ 20 тыс., вслѣдствіе чего образована была спеціальная коммиссія для изысканія средствъ; но на помощь пришелъ гофмейстеръ Ю. С. Нечаевъ-Мальцовъ, пожертвовавшій изъ своихъ средствъ на покрытіе издержекъ до 23 тыс. руб. Въ денежномъ отношеніи по разнымъ операціямъ оказался значительный перерасходъ, такъ что капиталъ общества уменьшился болѣе чѣмъ на 20 тыс. и теперь составляетъ лишь 216 тыс. По прочтеніи В. А. Ратьковымъ-Рожновымъ отчета ревизіонной коммиссіи, въ которомъ обращалось вниманіе общества на нѣкоторые неправильно произведенные расходы и выражено было пожеланіе, чтобы на будущее время никакихъ расходовъ комитетъ не производилъ безъ разрѣшенія общаго собранія,—состоялась раздача наградъ учащимся." („Нов. Вр." № 8703).

Въ „Россіи" (№ 382) находимъ любопытный отзывъ по поводу русскаго отдѣла на всемірной выставкѣ: „Самый сильный изъ нашихъ художниковъ-портретистовъ отживающаго поколѣнія—несомнѣнно Рѣпинъ. Но поставьте его на ряду съ такими европейскими именами, какъ французы Бонна, Бенжаменъ Констанъ, какъ шведъ Цорнъ, какъ американцы Сарджентъ и Уистлеръ, какъ итальянецъ Больдини, и очарованіе исчезнетъ: это будетъ хорошій, добросовѣстный художникъ, но отнюдь не оригинальный. Такихъ портретистовъ, какъ Рѣпинъ, вы найдете здѣсь сколько угодно... Изображать „Гамаюнъ-птицу", очевидно, легче, чѣмъ настоящую, живую птицу, и поддѣлываться подъ суздальскія иконы легче, чѣмъ создавать... „Тайную вечерю" или „Христа въ Эммаусѣ" (Даньянъ-Бувре); въ одномъ случаѣ достаточно малевать, пока рука не устанетъ, не заботясь ни объ анатоміи, ни объ освѣщеніи; въ другомъ — требуются творчество и трудъ нѣсколькихъ лѣтъ... Есть, однако, въ русскомъ отдѣлѣ вещи очень достойныя вниманія и въ смыслѣ мастерства, и въ смыслѣ искренности впечатлѣнія. Пріятно указать на широкіе, смѣло и съ большой силой набросанные портреты Малявина и на его красныхъ хохочущихъ бабъ... Портреты Сѣрова также интересны трезвостью и мастерствомъ, съ которыми написаны".

Авторъ статьи всегда очень точно и добросовѣстно передаетъ парижскія событія и впечатлѣнія, а потому, не считая его компетентнымъ судьей въ вопросахъ искусства, мы тѣмъ не менѣе приводимъ эти замѣчанія о русской живописи, ибо они вѣроятно, являются

отзвукомъ мнѣній парижскаго художественнаго міра.

▥ Училище техническаго рисованія барона Штиглица рѣшило послать своихъ преподавателей и лучшихъ учениковъ на Парижскую выставку. Къ сожалѣнію, Совѣтъ этого учрежденія выработалъ для поѣздки такія условія, что многіе изъ преподавателей отказались отъ поѣздки, а профессоръ Матэ, только что удостоенный большой золотой медали на Всемірной выставкѣ и въ теченіи 16 лѣтъ руководившій классомъ гравюры училища, и нашъ сотрудникъ Александръ Бенуа—подали въ отставку. Почтенный синедріонъ рѣшилъ, что не безопасно вручить всю ассигнованную на каждаго преподавателя сумму (около 400 руб.) денегъ прямо ему на руки, съ отеческой попечительностью самъ сговорился съ какимъ-то обществомъ дешевыхъ поѣздокъ, чуть-ли не съ Кукомъ, и посылаетъ гуртомъ, весь синклитъ профессоровъ, съ учениками заодно — свыше 40 человѣкъ — въ извѣстный день и часъ, въ извѣстный отель и на опредѣленное количество дней. Такими полицейскими мѣрами высшее начальство училища думаетъ себя гарантировать въ томъ, что ассигнованныя на поѣздку деньги будутъ употреблены на осмотръ и „изученіе съ пользой" Парижской выставки. Для иллюстраціи столь характернаго отношенія къ представителямъ искусства (чрезвычайно напоминающаго обращеніе нашихъ меценатовъ XVIII вѣка съ крѣпостными актерами своихъ театровъ), мы считаемъ небезъинтереснымъ привести in extenso содержаніе повѣстки, которая была разослана по этому поводу гг. преподавателямъ:

„Отъѣздъ изъ Петербурга въ Парижъ назначенъ на 21 іюня со скорымъ поѣздомъ во II классѣ *съ плакцартами до французской границы;* проѣздной билетъ туда и обратно остается въ силѣ 45 дней. На путевыя издержки туда и обратно *каждому преподавателю выдается по 150 руб.* Прибытіе въ Парижъ *безъ остановокъ* въ дорогѣ послѣдуетъ 23 іюня. Трехнедѣльное пребываніе въ Парижѣ въ отелѣ Товарищества (hotel de Trocadero) близъ Трокадеро и выставки. Каждый преподаватель имѣетъ отдѣльную комнату не *выше 6 этажа по русскому счету* (подъемныя машины). *Утромъ чай, кофе, шоколадъ или молоко съ хлѣбомъ и масломъ; отъ 12—2 завтракъ изъ 4-хъ блюдъ съ ½ бут. вина или пива; отъ 5—7 обѣдъ изъ 5 блюдъ съ ½ бут. вина или пива.* Каждый участвующій въ поѣздкѣ получаетъ отъ 30—40 *даровыхъ* входныхъ билетовъ на выставку. *Предусмотрѣна одна* (!) общая поѣздка въ экипажахъ Товарищества *по Парижу для обзора достопримѣчательностей* и такая-же поѣздка въ Версаль. Участвующіе въ поѣздкѣ могутъ воспользоваться льготами Товарищества и *для членовъ своихъ семействъ,* платя за проѣздъ и трехнедѣльное пребываніе въ отелѣ Товарищества, за каждаго члена семейства по 260 руб., а при *отдѣльной* (?!) комнатѣ по 275 руб. Честь имѣю просить Васъ немедленно и не позже 8-го Іюня, увѣдомить меня, желаете-ли Вы принять участіе въ поѣздкѣ на выставку, согласно вышеизложенному. Директоръ Г. Котовъ". (Повѣстка разослана 6-го Іюня).

Издатель-Редакторъ С. П. Дягилевъ.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1900 годъ (2-й годъ изданія)

НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛЪ

„МІРЪ ИСКУССТВА"

Журналъ состоитъ изъ отдѣловъ: 1) художественнаго и художественно-промышленнаго, 2) литературнаго и 3) художественной хроники.

Вновь введенный **литературный отдѣлъ** посвящается вопросамъ литературной и художественной критики.

Художественная хроника слѣдитъ за всѣми событіями художественной жизни Россіи и Запада, даетъ обзоры выставокъ, отчеты о музыкальныхъ собраніяхъ, разборъ новыхъ художественныхъ изданій и проч.

Журналъ выходитъ два раза въ мѣсяцъ (24 номера въ годъ) тетрадями in 4° съ рисунками въ текстѣ и съ приложеніемъ на отдѣльныхъ листахъ фототипій, хромолитографій, офортовъ и оригинальныхъ литографій.

Автотипіи изготовляются у **Мейзенбаха** и **Риффарта** въ Берлинѣ, фототипіи у **Альберта Фриша** въ Берлинѣ, хромоцинкографіи у **А. И. Мамонтова** въ Москвѣ.

Подписная цѣна съ доставкой:

	На годъ.	На ½ года.
Въ С.-Петербургѣ	10 руб.	5 руб.
Съ пересылкой иногороднимъ	12 »	6 »
» » за границу	14 »	7 »

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ ВО ВСѢХЪ КНИЖНЫХЪ МАГАЗИНАХЪ.

Главная контора журнала находится при книжномъ магазинѣ товарищества **М. О. Вольфъ** *(Спб., Гостиный Дворъ, № 18, Москва, Кузнецкій Мостъ, 12).*

Цѣна №№ 11-12 — 1 р. 20 коп., съ перес. 1 р. 50 к.

Издатель-Редакторъ ***С. П. Дягилевъ.***

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ. 12-го іюня 1900 г.

Типографія Эд. Гоппе, Вознесенскій пр. № 53.

